

خالد سعود الزيد.. أساس البيان

د. عباس يوسف الحداد

الثقافة بين التقليد والتجديد

د. الزواوي بغورة

دلالات إيحائية في "جروح الذاكرة"

د. ليلى خلف السبعان

ثريانتس رائد التجديد

فاطمة يوسف العلي

الميلودراما الاجتماعية

في "الدرجة الرابعة"

د. السيد الورقي

مسرح الاستفهام

السيد البري

الناقد الأدبي..

توصيف للهوية

عبدالرحمن التمار

البـحث عن لا شيء

د. هيفاء السنعوسي



ألبرتو جياكوميتي:

الرأس الفارغ هو المصنوع من الطين

البيان

العدد 423 أكتوبر 2005

مجلة أدبية ثقافية شهرية تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت

(صدر العدد الأول في أبريل 1966)

عن العدد

الكويت: 500 فلس، البحرين: 750 فلساً، قطر: 8 ريالات،
دولة الإمارات العربية المتحدة: 8 دراهم، سلطنة عمان:
ريال واحد، السعودية: 8 ريالات، الأردن: دينار واحد،
سورية: 50 ليرة، مصر: 3 جنيهات، المغرب: 10 دراهم.

الاشتراكات والاعلانات

للأفراد في الكويت 10 دنائير.
للأفراد في الخارج 15 ديناراً أو ما يعادلها.
للمؤسسات والوزارات في الداخل 20 ديناراً كويتياً.
للمؤسسات والوزارات خارج الكويت 25 ديناراً كويتياً
أو ما يعادلها.

المراسلات

رئيس تحرير مجلة البيان ص.ب. 34043 العدلية -
الكويت الرمز البريدي 73251 - هاتف المجلة: 2518286 -
هاتف الرابطة: 2518282 / 2510602 - فاكس: 2510603

قواعد النشر في مجلة «البيان»:

- مجلة «البيان» مجلة أدبية ثقافية، تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت، وتغني بنشر الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات الأصلية في مجالات الآداب والعلوم الإنسانية، ويتم النشر فيها وفق القواعد التالية:
- 1- أن تكون المادة خاصة بمجلة البيان وغير منشورة أو مرسلة إلى جهة أخرى.
- 2- المواد المرسلة تكون مطبوعة ومدققة لغوياً ومرفقة بالأصل إذا كانت مترجمة.
- 3- يفضل إرسال المادة محملة على فلوبي أو CD.
- 4- موافقة المجلة بالسيرة الذاتية للكاتب مشتملة على الاسم الثلاثي والعنوان ورقم الهاتف ورقم الحساب المصرفي.
- 5- المواد المنشورة تعبر عن آراء أصحابها فقط.

رئيس التحرير:

عبدالله خليف

سكرتير التحرير:

عدنان قرزوات

موقع رابطة الأدباء على الإنترنت

WWW.KuwaitWriters.Net

البريد الإلكتروني

Kwtwriters@ hot mail.com

LITERARY JOURNAL ISSUED
BY KUWAIT WRITERS ASSOCIATION
(421) August - 2005



Al Bayan

Editor-in-chief
Abdullah Khalaf

Correspondence
Should Be Addressed To:
The Editor:
Al Bayan Journal
P.O. Box: 34043 Audilyia -kuwait
Code: 73251 - Fax: 2510603
Tel: (Journal) 2518286 - 2518282-2510602

■ كلمة البيان: خالد سعودي الزيد..... د. عباس يوسف الحداد

■ الدراسات:

الثقافة بين التقليد والتجديد..... د. الزواوي بغفورة

■ القراءات:

دلالات إيحائية في "جروح الذاكرة"..... د. ليلي خلف السبعان

ثريانتس رائد التجديد..... فاطمة يوسف العلي

تجليات السارد في قصة د. خالد الصالح..... عبدالجواد خضاجي

الناقد الأدبي وتوصيف الهوية..... عبدالرحمن الثمارة

■ المختارات:

رداً على أهمية أن تعرف كل الحقيقة"..... د. خالد عبداللطيف الشايجي

سؤال الشعر..... محمد غيث الحاج حسين

■ المسرح:

الميلودراما الاجتماعية في "الدرجة الرابعة"..... د. السعيد الورقي

مسرح الاستفهام..... السيد بري

■ الحوار:

ألبرتو جياكو ميتي..... ترجمة محمد هاشم عبدالسلام

■ النحى:

البحث عن لا شيء..... د. هيقاء المنعوسي

روح "الدون داميان" الجميلة..... ترجمة فريد اسمندر

الحافلة المقلوبة..... محمد مكي صافي

صراع القوى..... عبدالله النصر

رسائل..... مصطفى ذكري

أرزاق..... سمير أحمد الشريف

■ الشعر:

النفحات النبوية..... عمر الشادي

هي واحدة..... محمد سليمان

ذات ليلة..... عيد الدويخ

امرأة الندى..... عصام ترشحاتي

عصفور بله الشعر..... إيهاب التجدي

يا نار كوني البرد..... بلقيس حميد حسن

قلم أرزق والصفحة بيضاء..... فهد توفيق الهندال

كهوف..... عامر العامر

مجنون الورد..... عزت الطيري

■ نصوص:

أنثى الفرس..... خلف علي خلف

غربة على شاطئ العمر..... ذياب أبو مباردة

■ معطيات ثقافية

مدحت علام

كلمة شكر

تتقدم رابطة الأدباء بجزيل الشكر من معالي
وزير الإعلام الدكتور أنس الرشيد على تفضله
بإصدار قرار يقضي بطباعة مجلة "البيان" في
مطابع الوزارة، والرابطة تثنى هذه البادرة التي
تؤكد وعي السيد الوزير بقضايا الكويت الثقافية
وأهمية دعم الحركة الأدبية لما فيه رقي المجتمع
ووقوفه حضارياً إلى جانب المجتمعات الفكرية
المتقدمة في العالم.

خالد سعود الزيد أساس البنیان

بقلم: د. عباس يوسف الحداد

حسب الموضوعات وصدر الكتاب عن وزارة الإعلام في أربعة أجزاء.

لقد الزيد كان هو واضع البذرة الأولى في هذا الموضوع، ولكننا سرعان ما نجده يطوي كشحه عن هذا الموضوع لينشغل بموضوع آخر أثير بعد استقلال الكويت يتعلق بإثبات وجود أدب وأدباء في الكويت بعد أن كثرت التساؤلات والمتساؤلون وأنكر المنكرون وجود أدب وأدباء في الكويت، فراح الزيد يسعى في مناكبها مقلباً مخطوطات والده الملا سعود - رحمه الله - ومنقباً في المجلات الكويتية القديمة باحثاً عن تراجمهم متقصياً آثارهم، ليخرج علينا بعدها بكتابه القلامة أدباء الكويت في قرنين - الجزء الأول ١٩٦٧م.

كان كتاباً رائداً في موضوعه إذ قدم ترجمة لعشرين أديباً كويتياً واضعاً بعضاً من آثارهم الأدبية التي عثر عليها بعد لأي وكبد، ولولا ما حفظ الزيد من آثارهم لراحت أدراج الرياح وصارت نسياً منسياً، وقد ألحق هذا الجزء بجزيين آخرين صدر الجزء الثاني في ١٩٨٢م بينما صدر الجزء الثالث في ١٩٨٣م.

إن ريادة الزيد في هذين المجالين صار مذهباً وسبيلاً، إذا أصبح كل كتاب يضعه الزيد بعدهما هو كتاب رائد في مجاله وموضوعه، ومنها كتابه عن خالد الفرج وكتابه عن المسرح في الكويت مقالات ووثائق الذي دفع الفرق المسرحية الأهلية في الكويت إلى توثيق

عندما التقى الناقد الدكتور جابر عصفور في أواسط الثمانينات من القرن المنصرم بالأديب المؤرخ خالد سعود الزيد - رحمه الله - وتعرف على مؤلفاته التوثيقية للحركة الأدبية والفكرية في الكويت قال: «إنه مثل أساس البنیان، يقوم عليه البناء وهو غير مرئي».

فلا بناء بغير أساس، والزيد هو الأساس الذي قام عليه البناء بتوثيقه المبكر للأدب وسير الأدباء في الكويت، إذ لفت إليه الأنظار عندما وضع كتابه الأول «من الأمثال العامية» (١٩٦١م) وهو في الرابعة والعشرين من عمره، الكتاب الذي لم يتطرق أحد لموضوعه من قبل في الكويت، فوعي الزيد بأهمية الأمثال العامية التي تشكل اختزالاً لتجربة إنسانية مركزة في بضع كلمات دعاه إلى جمعها من أفواه العجائز اللاتي كن يترددن على والدته في البيت، وتقيدنها في أوراق ما لبثت أن صارت كتاباً قائماً، بعد أن رجع إلى كتب الأمثال العربية ولاسيما كتاب الأمثال للميداني ليستخرج منه ما يناظر المثل العامي مناسبة ومضموناً.

وقد جاء هذا الكتاب رائداً في مجاله حينها، إذ أعقبه بعد ذلك كتاب الأمثال الدارجة للشيخ عبد الله النوري - رحمه الله - ثم ما لبث أن جاء شيخ الأدباء الأستاذ أحمد البشر الرومي - رحمه الله - ووضع مع صفوت كمال موسوعة الأمثال الكويتية المقارنة التي شملت أمثالاً كويتية وأخرى عربية، مصنفة

حركتهم المسرحية والتأريخ لما أنجزوه من أعمال وإثبات أسماء الأعضاء.

وكذلك كتابه «قصص يتيمة في المجالات الكويتية» الذي جمع فيه الزيد القصص التي نشرت في الصحف الكويتية لكتاب لم يكتبوا سوى قصة أو قصتين ثم ما لبثوا أن تخلوا عن النشر والكتابة، فباتت قصصهم مقبورة في بطن المجالات الكويتية القديمة التي راح الزيد يجمعها وينضدها في كتاب صار مرجعاً للدارسين عن بدايات فن القصة القصيرة في الكويت.

وأحسب أن الحديث عن إثبات ريادة الزيد في التأليف حديث يطول شرحه في هذا المقام وربما بات أمراً لا جدال فيه لمن ألقى السمع والبصر وهو شهيد، ولو قمنا برصد تاريخي لصدور مؤلفات الزيد وما أعقب كل مؤلف من مؤلفاته من كتب نشرت في الموضوع الذي ألف فيه الزيد سنجد دليلاً قاطعاً على ريادته في تلك المجالات التي ألف فيها.

وربما جاء في قابل الأيام من يضع دراسة حول تأثير مؤلفات خالد سعود الزيد في الدراسات الأدبية والنقدية ويدل على ريادته علمياً في تاريخ الحركة الأدبية والفكرية في الكويت ومنطقة الخليج.

عزيزي القارئ

في الثاني عشر من هذا الشهر تصادف الذكرى الرابعة لرحيل الأستاذ المعلم خالد سعود الزيد (١٩٣٧ - ٢٠٠١م) الذي رحل عن دنيانا منذ أربع سنوات بجسده ولم ترحل عنا أفكاره وتوجيهاته العلمية التي مازلتنا تنبأ بالحدث فيها بيننا كلما جلسنا معاً وتذاكرنا الشأن الأدبي والفكري في الكويت.

وأشعر بواجب سيدة الحب اتجاه الاهتمام بتراث الزيد نثراً وشعراً يلزمي إخراجها للقارئ الكريم، وقد أنجزت والصاديق الدكتور علي عاشور الجعفر جمع وتقديم الأعمال الشعرية الكاملة للشاعر الزيد والتي ستصدر في منتصف هذا الشهر. بمناسبة الذكرى الرابعة لرحيله. جامعين من شعره ما نشر في دواوينه الثلاث: صلوات في معبد مهجور وكلمات من الألواح وبين واديك والقرى إضافة إلى قصائد لم يسبق نشرها وأخرى نشرت في الصحف والمجلات المحلية والعربية لم يتسن جمعها من قبل ديوان جمعناها في هذه الأعمال الشعرية وألحقنا بها نصّ محاضراته عن تجربته مع الشعر التي ألقاها في العام ١٩٧٣م في جامعة الكويت وكذلك نماذج مسودة من خط يد الشاعر وختمنا الأعمال بنبهة تعريفية عن الزيد وآثاره الفكرية.

عزيزي القارئ

إن لخالد سعود الزيد دين وواجب على الكويت لم تقضه بعد، إذ يجب أن ترعى الدولة ممثلة في المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب (الذي كان عضواً فيه) إعادة طباعة أعمال الأديب خالد سعود الزيد وطباعة ما لم يطبع من قبل حتى نحفظ لهذا الرجل تراثه كما حفظ لنا من قبل تراث آبائنا الأدياء ومشايخنا العلماء الأجلاء.

كما أدعو المجلس إلى ضرورة عمل منارة أدبية عن الزيد في مهرجان القرين القادم وأظن أن في ذلك بعض الوفاء لذلك الرجل.



الثقافة بين التقليد والتجديد (وجهة نظر فلسفية)

بقلم: د. الزواوي بغيره
(الكويت)

الثقافة بين التقليد والتجديد

لوجهة نظر فلسفية

بقلم: د. الزواوي بغوره
(الكويت)

بين الفلسفة والثقافة:

لعل ما يميز الفلسفة في عصرنا عموماً، وفي اتجاه من اتجاهاتها الأساسية وهو الاتجاه المعروف بفلسفة ما بعد الحداثة، تعيينها وتحديد ما لها من وظيفة الفلسفة من حيث كونها نشاط فكري ونقدي في ميادين ثقافية مختلفة، يؤكد هذا المعنى مجموعة هامة من الفلاسفة المعاصرين منهم على سبيل المثال لا الحصر، (ميشيل فوكو) و(جاك دريدا) و(فرانسوا ليوتارد) و(ريتشارد رورتي) و(شارل تيلور) و(جان بودريار) وغيرهم كثير. لقد تحولت الفلسفة عند هؤلاء، إلى نوع من الفلسفة الثقافية يشهد على ذلك طبيعة المواضيع التي ناقشوها والمجالات المعرفية المختلفة التي بحثوا فيها، وانفتاحهم على ميادين فكرية لم يسبق للفلسفة أن طرقتها، بحيث تحققت عبارة (جيل دولز) القائلة: ان الفلسفة تتحدد بكل ما هو ليس فلسفي. ضمن هذا السياق والمعنى، نحاول مناقشة موضوع الثقافة، ليس بالوقوف على معناها ومفهومها، اذ ان صعوبة تحديد مفهوم للثقافة لا تعادله في الصعوبة إلا مفهوم الطبيعة ومفهوم الحضارة، فليس من اليسير ولا من السهولة الاتفاق على مضمون هذه المفاهيم الثلاثة سواء من حيث

عناصرها، أو من حيث العلاقات القائمة في ما بينها، وكل ما نسعى إليه هو محاولة فهم أحد أشكال مظاهرها، الا هو التقليد والتجديد فكيف يمكن ان نعرف ان ثقافة معينة مقلدة وأخرى مجددة؟ وكيف نفهم حركة التقليد والتجديد في الثقافة على وجه العموم؟ من المعلوم ان مشكلة التقليد والتجديد تخترق جميع الثقافات ولا تنحصر في ثقافة معينة، إلا ان هذا الموضوع، عندما يطرح على ثقافة كالثقافة العربية فإنه يصطبغ بصبغة الهم المعرفي والوجودي، وذلك لما اكتنف هذا السؤال من محاولات منذ أكثر من قرنين أو منذ ما يعرف بالنهضة العربية الحديثة التي أصبحت عند فريق بمثابة نهضة أولى، يجب أن تليها نهضة ثانية. فما يزال الفكر العربي يبحث في أوجه التقليد والتجديد، هذا ما نقراه في مشاريع فكرية عربية عديدة، تحت عناوين مختلفة، مرة باسم (العقل العربي) أو (العقل الإسلامي) ومرة باسم (نظرية في التراث) أو (من النقل إلى الإبداع). على أن سؤال التقليد والتجديد، يتعدى الفكر ليشمل الحياة الثقافية برمتها، سواء من حيث التنظيم الاجتماعي والاقتصادي والسياسي، أو من حيث الإبداع الأدبي والفني والعلمي، وبالتالي فإن سؤال التقليد والتجديد

سؤال عام وشامل، ما يزال النقاش حوله قائم، وهدفاً من هذه المقالة أن نستجلي جانباً منه، نعتبره بمثابة مقدمة لمناقشة هذا الموضوع الشائك والمتجدد في الوقت ذاته.

نحو فلسفة للثقافة،

من المعلوم أن الثقافة، موضوع علوم إنسانية أساسية استقلت حديثاً عن الفلسفة، من هذه العلوم الأنثروبولوجية وعلم الاجتماع، وضمن هذين العلمين هنالك فروع مختصة بالثقافة كالأنثروبولوجية الثقافية وعلم الاجتماع الثقافي، كما تطورت فروع علمية بينية كالثقافات البينية والتعدد الثقافي وأشكال الثقافة المختلفة، وظهرت مجالات جديدة كالنقد الثقافي والحضاري، وكل هذه المحاولات، تعد بمثابة مقاربات تحاول أن تصطبغ بالصبغة العلمية، إلا أن موضوع علميتها ودقتها وصرامتها ما يزال موضوع نقاش معرفي وفلسفي، من هنا الحاجة إلى المساهمة الفلسفية التي تجعل من الثقافة موضوعاً لتفكير فلسفي أصيل.

عملياً، يمكن القول أن الثقافة هي نوع من الانتزاع أو الانتقال من الطبيعة إلى الثقافة، وإن الحضارة هو ما يتجاوز ثقافة معينة وخاصة، ليرتبط وينتقل إلى ثقافات أخرى، وأن اللغة عنصر أساسي في كل الثقافة. على أنه من الضروري أن نفهم أن اللغة تتحدد بجانبها الوظيفي ودورها التعبيري والرمزي، وأن هذا الجانب هو الذي يميز الإنسان عن بقية الكائنات.

وفي هذا السياق، عرفت الفلسفة

المعاصرة إحدى المحاولات الجادة لتأصيل فلسفة للثقافة، من خلال إقامة منطق للثقافة، أو بشكل دقيق (نحو لغوي) للأشكال الثقافية الأساسية، وخاصة اللغة والدين والأسطورة والفن والمعرفة العلمية. ويعد الفيلسوف الألماني (ارنست كاسيرر Ernest Cassirer)

(١٨٧٤ - ١٩٤٥) من الفلاسفة الذي أسسوا فلسفة للثقافة، تعرف بفلسفة (الأشكال الرمزية La philosophie des formes symboliques) (١٩٢٢). بدأ كاسيرر حياته الفلسفية شارحاً لفلسفة (كانط ١٧٢٤ - ١٨٠٤)، وخاصة نظريته المعرفية على ضوء المنجزات العلمية الحديثة ومنها على وجه التحديد النظرية النسبية، التي خصها بدراسة مستقلة، وتوصل إلى أن النموذج الإرشادي العلمي Paradigme، لا يكفي للتعبير عن كل متغيرات الواقع، وخاصة ما تعلق بالأشكال الرمزية التي تكشف عنها الثقافة، ومنها على وجه التحديد اللغة والدين والأسطورة والفن، لأن هذه الأشكال تمثل فهماً مختلفاً ومغايراً للواقع.

وفي تقدير الفيلسوف كاسيرر، فإن مفهوم الرمز Symbole، الذي يعني (الطاقة الفكرية التي بواسطتها يصبح مضمون معين من الدلالات الفكرية، مرتبط بعلامات حسية وواقعية متطابقة). يحتل مكانة أساسية في تحليل الثقافة، لأنه يتميز بجملة من المميزات أهمها:

١ - الشكل الرمزي هو الذي ينتج الواقع وليس انعكاساً له. أي أن الأشكال الرمزية تتميز بطابعها التكويني وليس

بطابعها التكراري، إنها تؤكد على أن الإنسان يملك طاقة رمزية، وتعبّر عن نشاط إنساني أصيل، وليس انعكاساً أو مرآة للواقع.

٢. لا نستطيع فهم الممارسات المختلفة للإنسان في أي ثقافة معينة، دون دور التوسط الذي تقوم به الأشكال الرمزية، إنها بمثابة الأدوات التي بها يعرف الإنسان العالم، فالرموز وسائل أساسية في المعرفة، من دونها تستحيل عملية المعرفة.

٣. تكون الأشكال الرمزية مجموع الثقافة بوصفها مؤسسة إنسانية خاصة، وهذه الأشكال هي اللغة والدين والأسطورة والفن والمعرفة العلمية، إنها بمثابة عناصر لنسق الثقافة، مما يفيد وجود علاقات وروابط فيما بينها، وبالتالي فإن الثقافة هي (جملة الأشكال الرمزية التي يبدها الإنسان في تاريخه). وعليه، فإن السؤال الذي يطرح نفسه هو: هل هنالك وحدة ما بين مختلف الأشكال الرمزية هذه؟ أجاب أرنست كسيرر على هذا السؤال من خلال دراسته وتحليله للغة والدين والأسطورة والفن والمعرفة العلمية، وهو ما تضمنه كتابه الأساسي والتأسيسي في الوقت نفسه، ونعني به، فلسفة الأشكال الرمزية.

من منطق للثقافة إلى نحو للثقافة:

قدم الفيلسوف كسيرر، في كتابه (فلسفة الأشكال الرمزية) نظرية في الثقافة وفلسفة جديدة للثقافة، لا تقوم على منطق محض أو خالص، لأنها بذلك ستفني كل طابع خاص للثقافة، وإنما

عمل على تأسيس ما سماه بـ(نحو لغوي) للثقافة. فماداً يعني تأسيس ثقافة على نحوها؟ لا تخضع الثقافة إلى منطق كلي وشامل مثل العلوم الدقيقة والرياضية، ولكنها تخضع إلى بنية رمزية، ومهمة أي فلسفة أو نظرية في الثقافة هي الكشف عن البنيات الأساسية للأشكال الرمزية في ثقافة معينة، أي تحليل لغتها ودينها، وأساطيرها وفنّها ومعرفتها العلمية، وبهذا الطرح، يكون كسيرر أول البنيويين في تاريخ الفكر المعاصر، لأنه سبق أعلام البنيوية في ما ذهبوا إليه، من ضرورة الانطلاق من اللغة في دراسة الثقافة وذلك وفق النموذج الألسني، كما درجت على ذلك كتب تاريخ الفكر والتيارات الفلسفية.

إن الأشكال الرمزية هي طرق متعددة، تؤدي إلى مركز معين، يكون على فلسفة الثقافة وظيفية الكشف عليه، لأن من مهام فلسفة الثقافة، الافتراض أن عالم الثقافة ليس مجرد وقائع معزولة، وإنما هو نسق منظم. وإن تلك الوقائع الثقافية تظهر في الأشكال الرمزية، وأن هذه الأشكال تملك وحدتها الداخلية.

الإنسان بوصفه كائناً رمزياً

لا تتميز فلسفة الثقافة هذه، بطابعها الوجودي أو الانطولوجي أو الميتافيزيقي، ولكن تتميز بطابعها الوظيفي والنقدي، لماذا؟ لأنها لا تهدف إلى إيجاد الوحدة الجوهرية للإنسان، فالإنسان في فلسفة الأشكال الرمزية ليس جوهرًا خالصاً، وإنما هو وحدة تعرف من خلال وظائفها الرمزية المعبر عنها في الأشكال الثقافية. وتظهر هذه الوظيفة في تعدد

وتنوع الأشكال الرمزية التي يبدعها الإنسان.

كما أن هذه الفلسفة النقدية للأشكال الثقافية، لا تحدد الإنسان بوصفه كائناً عاقلاً أو كائناً اجتماعياً، ولكنه بوصفه كائناً رمزياً، أي قادراً على إبداع أشكال رمزية، والمصوغ في ذلك، هو أن الجانب الاجتماعي للإنسان يتقاطع فيه مع بعض الحيوانات، فالإنسان لا يعي ذاته إلا في إطار جماعة معينة، إلا أنه يتميز عنه في كونه يشارك بفعالية في تحديد أشكال الحياة الاجتماعية، وله القدرة على تحويلها وتغييرها ونقدها، كما أن الإنسان لا يستطيع أن يعيش حياته من دن أن يعبر عنها، وأن أشكال التعبير المختلفة التي ابتدعها الإنسان، مع الوقت والزمن والتاريخ، أصبحت تشكل عالماً ووجوداً ثانياً بالنسبة له.

إن الإنسان لا يعيش في علاقة مباشرة مع الواقع، لأن الواقع المادي يتراجع كلما تقدم النشاط الرمزي للإنسان، كما لا يستطيع الإنسان أن يعرف نفسه من دون الوسائط الرمزية، إنه محاط دائماً ومن جميع الجهات بأشكال رمزية إما لغوية أو دينية أو فنية أو علمية، وأن ما يجعل الإنسان يضطرب أمام الأشياء الجديدة، كما قال الفيلسوف (ابكتات Epictete) قديماً، ليس الأشياء في حد ذاتها وإنما الأفكار التي يحملها عن تلك الأشياء. من هنا لا يمكن في نظر كسيهر تحديد الإنسان بوظيفته الاجتماعية أو العاقلة وإنما بوظيفته الرمزية أي قدرته على استعمال وابتداع الرموز. وتعرف ثقافتنا المعاصرة، بل عالمتنا المعاصرة، تحولاً كبيراً في استعمال

الرموز، استعمال شامل أدق تفاصيل حياتنا اليومية والفكرية والروحية، فنحن لا نكاد نستغني عن رموزنا في تعيين هويتنا وفئة دما ورقم حسابنا البنكي وعنوان بيتنا وجواز سفرنا... لقد أصبح الإنسان ذاته، مجموعة من الرموز التي تحدد هويته.

بين التقليد والتجديد،

لهذه الأشكال الرمزية التي ابتدعها الإنسان، سمات عديدة ومختلفة، إلا أن ما يميزها على وجه التحديد والتخصيص، تلك العلاقة الشائكة بين الثبات والتغير، بين المحافظة والتحرر، بين التقدم والتراجع، بين الاستقرار والتحول، بين التقليد والتجديد، فجميع أشكال الرمزية في أي ثقافة كانت، تخضع لهذه الحركة المعقدة، وكل ثقافة أياً كانت، تخضع لحركتين مختلفتين في الاتجاه، حركة نحو التثبيت بالأشكال القائمة والجاهزة، وحركة تتجه نحو القطع والانفصال والتحول عن تلك الأشكال الثابتة، وبالتالي تنشأ حركة التجديد والتغيير والإبداع.

والإنسان بوصفه كائناً رمزياً، موزع ومقسم وممزق في بعض الحالات القصوى بين هاتين الحركتين، بين الحركة الذاتية نحو المحافظة على الأشكال القديمة والتقليدية، وبين الحركة الباحثة على الأشكال الجديدة، فهناك صراع دائم بين التقليد والتجديد، بين الاختلاف والتكرار، وبين التراث والحداثة، صراع مستمر تارة وظاهر تارة أخرى، هادئ في بعض الأحيان وعاصف في أحيان أخرى.

وعلى سبيل المثال، إن للأسطورة والدين طابعهما المحافظ، وهو طابع يبين وظاهر، انهما يميلان إلى الاستقرار والمحافظة، بحيث يبدو تاريخهما وكأنه تاريخ ثابت لا يعرف التغير، ويبدوان للوهلة الأولى أنهما من الأشكال الرمزية الثقافية الأكثر محافظة في الحياة الإنسانية، إننا نحافظ على نفس الممارسات والمبادئ والرموز الأولية.

وتعد الأسطورة بشكل خاص، وطبقاً لمبدئها وأصلها مثلاً للفكر التقليدي، فالأسطورة لا تستطيع عملياً أن تفسر الأشكال الجديدة للحياة الإنسانية، ولكن رغم ذلك فإن تاريخ الأسطورة وكذلك تاريخ الفكر الديني يبينان بجلاء، وجود وقيام تلك الحركتين المضادتين، وهكذا تظهر نوعاً من الديناميكية الجديدة كما يقول كسيرر، في الأسطورة والدين، ديناميكية تفتح الأفاق نحو حياة أخلاقية ودينية جديدة، هذا ما تبينه حركات الإصلاح والفرق المختلفة في تاريخ الأديان، وعمليات التأويل المختلفة التي تخضع لها الأساطير، وبالتالي تتقدم القوى الضردية أو الذاتية على القوى المحافظة والتقليدية.

وكذلك الحال في اللغة، التي تحتل مكانة متميزة ضمن الأشكال الأساسية للفلسفة الرمزية، لأنها نشاط رمزي يعبر عن بقية الأشكال الرمزية المختلفة للثقافة، إنها الوسيلة المثلى الحاملة للمعنى والدلالة. إن هذه اللغة تخضع دائماً لصراع قوى التقليد والتجديد، وتمثل في جميع الثقافات، من دون استثناء قوة محافظة في الثقافة الإنسانية، لأن من دون طابعها المحافظ

هذه، فإنها لا تستطيع أن تؤدي وظيفتها التواصلية، لأن التواصل يقتضي ويفترض وجود قواعد صارمة وثابتة وقادرة على مقاومة تيار الزمن ومتغيرات التاريخ. ومع ذلك، فإن التغيرات الصوتية والتركيبية والدلالية يمكن ملاحظتها في أي لغة سواء كانت متقدمة أو متأخرة، متحضرة أو بدائية، وإن هذه التغيرات ليست أبداً تغيرات عرضية، لأنها من الشروط الأساسية لتطور اللغة، ويمكن أحد الأسباب الأساسية في هذا التغير اللغوي، في أن اللغة لكي تعيش وتحيا وتبقى، يجب أن تتقل من جيل إلى جيل، ولكن هذه النقلة لا تتم بشكل آلي أو ميكانيكي أو من خلال التكرار فقط، فعملية اكتساب وتعلم اللغة تقتضي دائماً جهداً ونشاطاً من قبل الطفل، وهو ما يبينه مختلف الدراسات اللغوية حول تعلم الطفل، وبالتالي فإن اللغة مهما كان مستواها المحافظ أو التقليدي، فإنها تخضع لسنن التطور التي لا تتحدد بالمعطى اللغوي وحده، وإنما بمجمل الأشكال الرمزية الأخرى.

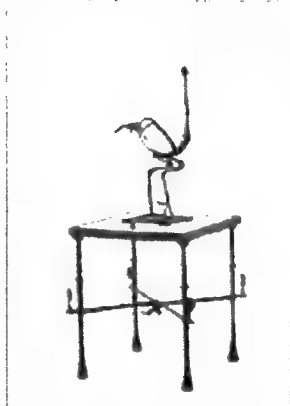
كما أن الفن يعبر بشكل جلي عن هذين التوجهين، ولكنه بصورة مختلفة أو معكوسة مقارنة باللغة والدين، ذلك أننا لا نقبل في الفن بعملية التكرار واسترجاع الأشكال الفنية القديمة، وإنما نستشعر غالباً الرغبة في التجديد والتغيير، ولكن رغم ذلك فإن التقليد يلعب دوراً أساسياً في الفن، يتماثل في هذا المنحى مع اللغة وبقية الأشكال الرمزية، لأن الفن لكي يميز ثقافة معينة، يجب كذلك أن ينقل من جيل إلى

جيل، رغم أن كل فنّان أصيل لابد وأن يطبع عصره بطابعه الخاص، ومع ذلك فليس هنالك من شاعر على سبيل المثال، يبدع لغته بشكل كلي، إنه يعتمد دائماً على الكلمات اللغوية القائمة في اللفّة التي يعبر بها، ويحترم قواعدها الصرفية والنحوية، ولكن بهذه اللغة يقدم صوراً جديداً بل وأكثر من هذا حياة فنية جديدة، من هنا يصعب بل يستحيل إعادة إنتاج كبار الفنانين أو تكرارهم أو تقليدهم، لأنهم يتفردون. فكل شاعر لغته الخاصة، ولكن من السهل التعرف عليها ضمن اللغة العامة. فالشاعر الكبير هو الذي يطبع دائماً تاريخ لغته بطابعه الخاص، ويحدث فيها نوعاً من القطيعة الأسلوبية، هذا ما فعله على سبيل المثال شكسبير ودانتي وغوته في الأدب الغربي، أو البحري والجاحظ والمتنبّي، في الأدب العربي.

وعليه فإن الثقافة بوصفها جملة من الأشكال الرمزية المختلفة، تمدّ تعبيراً عن عملية تحرر مستمرة للذات الإنسانية، وتمتدّ اللغة والفن والدين والمعرفة العلمية لحظات أساسية في هذه العملية الشاملة. وبالتالي فإن مهمة الفلسفة الثقافية، أو فلسفة الأشكال الرمزية أن تعمل على إيجاد الوحدة الداخلية لهذا لعالم الرمزي، لأن الإنسان لا يعيش في عالم مادي محض، بل يعيش في عالم رمزي، وما اللغة والأسطورة والدين والعلم إلا عناصر هذا العالم. إنها بمثابة خطوط متعددة ترسم لوحة رمزية، وتعبر عن الأرضية غير المكتملة للتجربة

الإنسانية. وكل تقدم أو تطور أو نمو في فكر وتجربة الإنسان، يعقد هذه اللوحة ويقويها في الوقت نفسه، لأنه بواسطة تلك الرموز افتتح الإنسان طريقه نحو الحضارة.

ومما لا شك فيه، أن هذه الفلسفة الثقافية، يجب تحليلها ضمن سياقها التاريخي المتعلق بإشكالية المعرفة العلمية التي حققها الإنسان والتي تميزت بطابعين أساسيين، معرفة علمية طبيعية دقيقة وأدائية وتطبيقية، ومعرفة إنسانية ما يزال يتجاذبها الجدل في علميتها وفائدتها وعملية تطبيقها وتوظيفها، كما أن هذه الفلسفة التي جعلت من الثقافة وأشكالها المختلفة موضوعاً للتفكير الفلسفي، يجب فهمها باعتبارها محاولة لإدراك ذلك الجانب الإنساني الآخر الذي يكمّل الواقع بأشكال رمزية مختلفة، وفي هذا السياق فإن التأكيد على الجانب الرمزي للإنسان له أهميته القصوى في عالمنا الذي يزداد مادية، والتركيز على الجانب الوظيفي لهذه الأشكال الرمزية، ليس على جانبها الوجودي، يسمح بربطها بحياة الإنسان الواقعية. كما أن حركة التقليد والتجديد تعدّ سمة أساسية في كل ثقافة، وإن التجديد لا ينفصل عن التقليد، إنه يصدر منه ليعوله ويفيره ويعطيه شكلاً جديداً، والفلسفة، بوصفها نشاط نقدي، ودور إيجابي وفعال في تحليل الأشكال الثقافية المختلفة، لأنها تمكّننا من تبيان تلك الآليات والقواعد التي تسمح بالتجديد والإبداع.



القبائل

دلالات إيحائية
في «جروح الذاكرة»

بقلم: د. نيلي خلف السبعان
(الكويت)

دلالات إيحائية في جروح الذاكرة

بقلم: د. ثيلى خلف السبعان
(الكويت)

دلالة فنية وإيحائية بشكل واضح، فالذاكرة ليس لها جروح ولكن حتى يجعل العنوان موحياً ومؤدياً لوظيفته، فإنه جعل الذاكرة المجروحة، أو التي اعتادت الجروح، هي المحور الأساسي لهذا العمل. وقد تجسد العنوان في كل مقاطع الرواية وأجزائها المختلفة مبرراً عن رؤية الشخصيات وأحاسيسها، وما تبوح به من هواجس ومشاعر.

وقد اعتمد الكاتب على تقديم إضاءات وتويرات، قبل البدء بالعمل، إذ أنه بدأ في الصفحة السادسة باهداء العمل قائلاً: إلى «لمنة الظلام» أهدي هذه الشمعة، عسى أن تكون شمعة مثيرة. وكتب في الصفحة الثامنة الآية القرآنية الكريمة «قل لا أملك لنفسي نقماً ولا ضرراً إلا ما شاء الله. ولو كنت أعلم الغيب لاستكثرت من الخير ما مسني السوء إن أنا إلا نذير وبشير لقوم يؤمنون». وقدم في الصفحة الثامنة نصاً من كتاب بيبير دأكو: «الانتصارات المذهلة لعلم النفس الحديث» يبين فيها الطريقة التي يجب على الإنسان أن يتعامل بها في الحياة.

تركي الحمد يقدم إضاءات نفسية للدخول إلى هموم الأمة تركي الحمد أحد المفكرين العرب الذين أبدعوا في كتاباتهم، وقد خلقت هذه المعاناة والهموم الثقافية فكراً وإبداعاً يتجلى في هذا الكتاب الذي قرأته منذ سنتين، وعندما قرأته مرة ثانية وجدت فيه شيئاً يستحق قارئ مجلة البيان، أن يشاركني متعة القراءة.

يتألف هذا العمل من أربعة كتب (روايات)، جاء الكتاب الأول بعنوان أطراف الماضي، والثاني نبع الحميم، والثالث بحر الكلمات، والرابع أرواح هائمة، وإذا كانت هذه العنوانات تشكل فروعاً للعنوان الرئيسي، فإنها تحمل تحتها عنوانات أخرى، تحتوي على مجموعة من القصص التي تبدو متلاحمة ومتناسكة ومؤدية لوظيفتها بشكل جذري، ومع أن العنوان الرئيسي هو «جروح الذاكرة» فهو المعين والمنبع الذي تصب فيه العنوانات الأخرى جميعها.

ويعكس العنوان الأصلي صورة ذات بعد فني «جروح الذاكرة» وقد أجاد الكاتب عندما اختار عنوانه ليكون ذا

لطيفة التي استطاعت أم رحيم أن تقص عليها كثيراً من القصص التي تتحدث عن الجن والأشباح والأمور غير الواقعية.

تعود الذاكرة بلطفة إلى الوراء عندما كانت صغيرة السن حيث تلتقي بصالح، الذي حاول أن يشبع نهمه الجنسي منها، وخافت أن يكتشف صالح أمرها عند الزواج، ولكن لطيفة سرعان ما كانت تتخلص من تلك الذكريات غير السارة وتعود إلى لحظتها تقرأ ما شاء لها من الأشعار مثل أشعار نزار وإيليا أبي ماضي، ثم تسترجع الماضي وتتذكر طبيبها الدكتور سليم كزيرة الذي قتل في بيروت برصاصة غادرة حيث منعه الموت من تأليف كتاب عن العصاب الجماعي في المجتمع العربي.

وعاشت لطيفة مرحلة الشك بزواجها صالح إذ أنها كانت تظن أنه على علاقة مع نساء أخريات، وهي ترى أنها لم تعد تعيش في القرية التي كان فيه وأد البنات عنوان الأصالة، فالنظرة إلى البنت كانت نظرة سلبية جداً، ولكن لطيفة ظلت تشك في صالح وتتباها موجات من الأحلام المزعجة التي كانت تتحول إلى كوابيس في كثير من الأحيان، فالمرأة هي التي تلام دائماً والرجل بريء وحمل وديع.

وساء حال لطيفة كثيراً وأصبحت أعصابها متوترة دائماً، وكانت دائمة

وإذا كانت هذه النصوص تقدم كشفاً عن حقيقة العمل وغايته عن الحياة بخيرها وشرها، فإذا كانت النفس الإنسانية تعيش الظلام الدامس، فإن الكاتب أراد أن يشعل شمعة يستطيع من خلالها أن يدحر السواد ليصل إلى بياض النفس وطهرها وسط عالم متصارع الأضواء.

الشخصيات

شخصيات هذه الرواية تنقسم إلى قسمين منها ما يمكن أن يعد شخصيات رئيسية مثل لطيفة وصالح وشخصيات ثانوية وهي الشخصيات التي ليس لها حضور كبير مثل أم رحيم وأولاد لطيفة وصالح وبناتهما، والدكتور كزيرة وفالح وهيفاء وغيرها من الشخصيات.

لقد شكلت لطيفة الشخصية المحورية في هذا العمل بلقت الخمسين من عمرها عاشت حياتها ورجعت إلى الوراء تستذكر الماضي، إذ ولدت لأبوين كانا يتمنيان أن يكون مولودهما الأول ذكراً وليس أنثى، وهنا تكمن نظرة المجتمع إلى الأنثى ولدت في البادية وذهبت إلى الرياض التي تبدلت أحوالها وصفاتها، فلطيفة تعيش مع صالح حياة النعم تربي الكلاب والقطط، كانت تلتقي مع العجوز الشمطاء أم رحيم، فزواجها صالح ليس لديه وقت كاف ليعيش معها فهو مشغول بأمور التجارة لا وقت لديه لمجالسة

تحول إلى شخصية تؤمن بالجهاد في أي مكان وتركت لطيفة الرياض واستقرت في بيروت.

وقد كانت نهاية لطيفة قد تشكلت من خلال الأحداث الكثيرة والمتشابكة التي مرت بها، فهي لم تستطع أن تتصالح مع محيطها الاجتماعي وظل الماضي يشكل لها ذاكرة مجروحة لم تستطع أن تعالجها إطلاقاً، فلطيفة شخصية ليست متوازنة، فهي متعددة الأنواق والاتجاهات تعيش الماضي ولا تستطيع أن تتخلص منه وهي في حاضرها.

أسلوب الرواية

عمد الكاتب إلى تقسيم كتابه أو روايته إلى أربعة أقسام وكل قسم يحتوي على عنوان رئيسي وعنوانات فرعية، استطاع الكاتب أن يوظف الآيات القرآنية والأحاديث النبوية الشريفة والأشعار قديمها وحديثها، وبالإضافة إلى ذلك فإنه استطاع أن يدخل أسلوب الرسائل مثل الرسالة التي كتبها لطيفة إلى زوجها وأولادها عندما كانت تحس بالوحدة والقلق وكانت لحظتها تمني الموت، والرسالة الثانية هي الرسالة التي بعثها خالد إلى والديه من البوسنة والهرسك حيث قضى شهيداً. وإن أسلوب الرسائل يعد من التقنيات الأساسية في هذه الرواية يكشف عن أعماق الشخصية ورؤيتها وتوجهها.

البكاء، وتتفرد بنفسها كل الأحيان وتنام كثيراً، وأخذت تقرأ كتباً عن الجنة والنار وعذاب القبر، فقد كان هاجسها الأساسي أن الأيام غادرة بطبعها وأن أيام الصفاء لا تدوم مطلقاً وأصبحت الوسواس في مخيلة لطيفة جزءاً من حياتها حتى إنها كانت تتحول في بعض الأحيان إلى حقائق تؤمن بها، إذ اضطر صالح أن يعرضها على طبيب نفسي بعد أن كانت بديرية ابنتها قد اقترحت أن تعرض على معالج بالرقية الشرعية ثم تذهب بعد ذلك إلى لبنان حيث الدكتور سليم كزيرة الذي عالجها علاجاً نفسياً.

ويتزوج صالح في هذه الأثناء من جواهر ولكنه يشك فيها من أنها على علاقة بشباب تلتقي معهم وذلك لأن هناك فارقاً كبيراً في السن بينهما، وظلت لطيفة تخضع للعلاج مدة طويلة تبوح في لا وعيها بذكراتها التي تراكمت عبر سنين عمرها، والتقت في المصح مع هيفاء ودار بينهما حديث عن وضع المرأة، إذ إن التطور الذي خضع له المجتمع الذي عاشت فيه لطيفة قد جعلها تعيش التناقض فهي لم تستطع أن تتصالح مع ذاتها ومع المجتمع، حتى إن الدكتور كزيرة قد شخص حالتها بأنها تعاني من الخوف من شيء ما فهي تخاف الماضي، وفي النهاية يرث زوجها ويستشهد ابنها خالد في البوسنة والهرسك مدافعاً عن الإسلام والمسلمين كما يعتقد، فهو قد

وجاءت لغة الرواية معتمدة على السرد الذي يتعلق بالزمان والمكان والشخصيات ذات الأدوار المتباينة، وكان الكاتب يعتمد في بعض الأحيان إلى التغلغل في نفسية الشخصيات مثل شخصية لطيفة التي سخرها بشكل أساسي لتكون شخصية يتنازعها هاجسان: هاجس الماضي المليء بالجروح التي لم تتدمل والحاضر الذي لم تستطع فيه لطيفة أن تتخلص من سلطان الماضي.

وشكل الحوار العادي والحوار الداخلي محطات مهمة في هذه الرواية التي استطاعت أن تجعل الشخصية تبوح بهواجسها ومشاعرها الكامنة في أعماقها، وهي هواجس كانت موزعة بين الإيمان وتجاوزه وبين الماضي والحاضر وبين مجتمع القرية ومجتمع المدينة وبين الخوف والأمل. إنها رواية استطاعت بأسلوبها السردى والمواري أن تعبر عن تطور المجتمع الذي جعل الشخصية تعيش الانقسام بين لحظتين زمنييتين متناقضتين: الماضي والحاضر.

واستطاع الكاتب في بداية الرواية أن يقدم الأحداث التي حدثت في المستقبل، وإن أسلوب السرد الاستباقي يشكل جزءاً أساسياً من أجزاء هذه الرواية. ولم يكن الراوي هو الشخصية المسيطرة في هذه الرواية وإنما جعل الشخصية الرئيسية ذات هيمنة على السرد وعلى الحدث في آن واحد.

إن بناء هذه الرواية على هذه الشاكلة قد جعلها تعكس تلك الصراعات والتناقضات التي تعيش في أعماق الشخصية، فالخير وحده لا يكمن داخل الشخصية، وإنما يقترن بالشر وكذلك القوة والضعف والرحمة والقسوة. لقد حاولت هذه الرواية من خلال استبطان الشخصيات ودراستها أن تجعل ما قاله سقراط «اعرف نفسك» المحور الأساسي الذي يستطيع الإنسان من خلاله أن يتجاوز حالات الانقسام والانقسام التي تتوزع بين المتناقضات.

واستطاع تركي الحمد أن يعالج في هذه الرواية مسائل كثيرة، فهو لم يدرس نفسية لطيفة وحسب، وإنما عرج على مسائل مهمة تهم الأمة كلها مثل الحرب الأهلية في بيروت، وتغير المجتمع العربي بظهور المقاتلين العرب الذين يقاثلون في البلاد الإسلامية، وذلك كما فعل خالد ابن لطيفة الذي استشهد في البوسنة والهرسك. ومن هنا حاولت الرواية أن تستبطن المجتمع وما أصابه من تحولات أدت إلى توزع الشخصية بين ماضيها وحاضرها.



القلم والقلم

ثريانتس
رائد التجديد في رواية الفروسية

بقلم: فاطمة يوسف العلي
(الكويت)

غير ذلك من رجال العدالة ورجال الدين والنبلاء، لدرجة لم يترك فيها أحداً إلا وقال فيه رأياً بالسخرية اللاذعة ذاتها.

والقارئ على هذا النحو يسهل له أن يمسك بنفس وروح ثريانتس في روايته «دون كيخوته»، ويدرك صحة ما يذهب إليه النقاد من أن ثريانتس لم يجد خيراً من السخرية والتهمك، يستعين بهما على احتمال تلك الحياة التي عاشها وقامى فيها كثيراً من المعاناة والقضايا والسجن والملاحقة والاستيلاء والمضايقات من كل الأنواع، كما لم يجد خيراً من عالم الفن الروائي يهرب إليه من ظلم تلك الحياة، مخالفاً بذلك طريقة من قبله من المبدعين في الكتابة الروائية.

ولعلنا - على سبيل المثال - حين نتابع رحلة خروج «دون كيخوته» من داره، إلى دنيا الفارس الجوال، يمكن أن نكتشف الطريقة التي يتناول بها ثريانتس سرد التفاصيل، مجسداً الإغراء السردى الذي عرفته الرواية الحديثة فيما بعد، إذ يقول مثلاً في الفصل الرابع من الجزء الأول من الرواية عندما سمع بعض الصرخات من داخل الغابة لمستغيث، ووجد عندها فتى صغيراً مربوطاً إلى سديانة - شجرة - وفلاحاً غليظاً يؤديه بضربات قوية: أيها الفسارس القليل الأدب، لا يليق بك أن تهاجم من لا يستطيع الدفاع عن نفسه، اركب فرسك وخذ رمحك (إذ كان ثمة رمح أسند إلى الشجرة التي ربطت إليها الفرس)، وسأريك أن من الجبن أن يفعل المرء ما تفعل الآن.

هنا في هذه الإشارة (إذ كان ثمة رمح أسند إلى الشجرة التي ربطت إليها الفرس) توضيح للقارئ يثبت نوعاً من الإغراء في الحكى ويضيف وصفاً جزئياً في أحد أركان الصورة الكلية للوحدة الحكائية، الأمر الذي يعتبره النقاد معيناً

يقدمه المؤلف للقارئ على متابعة التفاصيل الصغيرة المتناثرة في أجزاء باهتة من اللوحة التي يرسمها بالقلم.

وهكذا جاء ثريانتس مجدداً لفن رواية الفروسية، معتمداً في ذلك على تقسيم الرواية، إلى فصول مترابطة المضمون، متاولدة تفاصيل التفاصيل لرحلة شخصيته «دون كيخوته» التي اعتبرها النقاد واحدة من النماذج الإنسانية الكبرى والخالدة ومن أعظم الشخصيات الإنسانية التي أبدعها الإنسان، إلى جانب «ننشو» و«دون خوان» و«هملت» و«فاوست»، معيراً من خلالها عن كثير من الرموز والتفسيرات والآراء والأفكار والثقافة والفلسفة السائدة آنذاك، بحيث تأتي هذه الشخصية في النهاية محصلة لتلك الأفكار، محملة برموز النبالة الساعية إلى خير الإنسانية، رغم وسائلها العاجزة التي لا تستطيع تحقيق أمانها كاملة، ومعيرة عن واقع المظالم الذي تغيب بين ثيابه العدالة والإنصاف والحقوق.

الشخصية المركبة في «دون كيخوته»... لعبة ثريانتس المتمرد

تصل عبقرية ميغيل دي ثريانتس سايدرا، إلى الدرجة التي يسقط فيها قارئ روايته إحدى روائع الأدب العالمي «دون كيخوته» في حيرة كبيرة، عندما يتأمل شخصية هذا البطل «المنتشاي» المركبة من وجهة نظر التحليل النفسي، إذ يشعر القارئ بمجرد أن يصل إلى الفصلين ٢٦ و٢٧ من الرواية، واللذين يمثلان قلب الرواية وكمال فكرتها الأساسية، إنه سليم العقل في كل أمور الحياة، إلا فيما يتعلق بشؤون الفروسية، وعند نهاية الرواية يتأكد هذا الشعور بوضوح شديد.

الخالدة، لعبة يفرز من خلالها تمرده على المجتمع الذي عانى فيه كما تدلنا على ذلك سيرته الذاتية، بما يؤكد أن ثريانتس كان يتمتع بثقافة كبيرة في جال علم النفس، أقاد منها في رسم ملامح «دون كيخوته» النفسية، ظاهرياً وباطنيّاً. وحسبما يرى علم النفس أنه يمكن إدراك الشخصية المركبة للإنسان عن طريق متابعة نشاطه وسلوكه، وهناك نوعان من هذا النشاط، الأول تفاعل مع البيئة تعديلاً لها بحيث تصبح أكثر ملاءمة، والثاني تكيفاً ذاتياً معها حتى يحقق لنفسه أكبر توافق معها، والنشاط بهذا المعنى يتضمن ما هو ظاهر يمكن للآخر إدراكه كتناول الطعام والشراب والمشى والجري... وغير ذلك، كما يتضمن ما هو غير مدرك إلا من صاحبه مثل التفكير الصامت والتخيل والتذكر والأوهام والمخاوف والحزن والسرور إلى غير ذلك مما لا يصاحبه مظاهر يحسها الآخرون، ويتضمن أيضاً ما لا يستطيع القائم بالسلوك ذاته أن يدركه، وإذا تنوع سلوك الإنسان بين كل ذلك كانت شخصيته مركبة.

واللافت في شخصية «دون كيخوته» أنه يجمع بين كل ما سبق في سلوكه العام، الأمر الذي يكشف من ناحية قدرة ثريانتس على أن يجعل من بطل روايته، شخصية تتمتع بقدر كبير من التوازن النفسي الذي لا يعبر عن سطور الرواية بقدر ما تعبر عنه الحالة العامة لهذا البطل في رحلة فروسيته الجوالّة، وهذا التوازن يجعل من التعارض بين شخصية النبيل البارّ والفارس «دون كيخوته» دلائل متشابهة وشخصية القروي «كيخادا»، تعارضاً زائفاً سطحياً يوهم - فحسب - بالتضاد والقيم المتعارضة. ويكشف من ناحية أخرى إذا ما

وهذه الحيرة تدفع القارئ إلى الحكم على «دون كيخوته» تارة بأنه هو ذلك الشخص الموهوم والمجنون الذي أصابته علة بالعقل من طول قراءاته في كتب الفروسية بحيث أثرت على عقله أيما تأثير، وبدا في تأثره بها شخصاً يعاني الفراغ الكبير الذي لم يجد وسيلة ملئه إلا بالخروج في رحلة لا يعلم مسارها ومنتهاها إلا الله، وهو بذلك ضرب من الخداع الذاتي الذي يمانى منه وعلى الآخرين - سواء من عشيرته أو من جيرانه أو أهل بلدته، أو البلاد المجاورة - أن يتحملوا تبعات هذه المعاناة دون ذنب ارتكبه في حقه.

وتارة أخرى يتمثل «دون كيخوته» في عيون قارئه، مثلاً للسخاء والأدب والرحمة والإخاء ورمز للمثل العليا التي تتكسر أشلاء كلما اصطدمت بمرارة الواقع، ونموذجاً رفيعاً رائئاً لمقاومة كل النواقص البشرية من ظلم ونفاق وخديعة ووضاعة ووصولية، بهدف البقاء على الجوهر النقي للإنسان، ومن ثم يكسب تعاطف القارئ ويصبح جديراً بأن يتمنى المرء وجود أمثاله في كل زمان ومكان لتحقيق نقاء البشرية وتقديمها.

ومن المعروف في علم النفس أن هناك اختباراً مشهوراً يطلق عليه العلماء «اختبار تفهم الموضوع» والذي يموّد الفضل في وضعه إلى العالين الكبيرين هنري موريه وريمون كاتل، وهذا الاختبار يقضي بأن الدراسة المتعمقة للإنسان لا بد أن تبدأ بالتحليل النفسي للتحقيق في صحة الأحكام التي نطلقها عليه أو بطلانها بوصف تلك الأحكام فروضاً نصوغها على نحو إجرائي.

والملاحظة الدقيقة التي يمكن أن يلاحظها الناقّد الواعي هي أن ثريانتس جعل من «دون كيخوته» بطل روايته

الفني بالمغامرات والمفارقات والتشويق والإثارة، بل هي رواية واقعية بث فيها ثريانتس الكثير من مرارة الواقع التي تجرّعها طوال حياته في سخرية لازعة، وجعلها ثورة على الأوضاع التي كانت سائدة في عصره، مخالفاً بذلك السمة الأمامية في رواية الفروسية التي كانت منتشرة في ذلك الوقت.

والناقد والقارئ المتأمل لابد أنه يتوقف طويلاً أمام الفصل السادس من الجزء الأول من الرواية، وهو بعنوان «في التفتيش الكبير الشائق الذي قام به القسيس والحقاق في مكتبة صاحبنا النبيل العبقري» وفيه يتناول ثريانتس كل الإبداعات التي ذاع صيتها وحقت انتشاراً كبيراً بين الناس، حتى عامتهم، من قصة ورواية وشعر، بنوع من التشريح والنقد، في تعليقات مختصرة وأحكام موجزة، يميز بها بين الإبداع الذي يستحق التقدير وغيره مما يستحق الحرق ويعلى بها من قدر العمل الثمين ويحط من شأن الفث، حتى يخال للمرء أنه كان قادراً على تقييم كل تلك الأعمال التي عرفها الناس بفكر نقدي متخصص يضاف إلى قدرته كمبدع.

وفي آرائه النقدية حول هذه الأعمال، والتي طرحها على لسان القسيس رجل الدين تارة ما يضيف عليها قداسة من نوع ما، وعلى لسان الحلاق تارة أخرى ما يضيف عليها نوعاً من المومومة، وعلى لسان الخادمة ثالثاً مما يبرهن أفقية تأثيرها حتى على العامة، يرتدي ثريانتس عباءة جان بول سارتر مستمداً من نظريته الشهيرة حول الوجودية، ما يمكنه من خلق جو عام للرأي قائم على العمليات والبراهين الواقعية التي تثبت في النهاية ما يؤول إليه.

طبّقنا «اختبار تفهم الموضوع» على ثريانتس وعلى «دون كيشوته» معاً، أن كليهما صنوان لشخصية واحدة، الصنوّ الأول يمثل المحاولة التي باءت بالفشل في التكيف مع الواقع والمجتمع، إلى الدرجة التي تصيب المرء بالجنون، وهو ما أكده ثريانتس في وصفه لبطله حين يقول في أكثر من موضوع بالرواية: (بهذه العبارات فقد السيد المسكين صوابه) (وأخيراً.. وقد فقد صوابه، استبدت به فكرة هي أغرب ما يتخيله مجنون في هذه الدنيا)، ومن ثم كانت النتيجة محاولة جادة للخروج على المؤلف والتمرد على هذا الواقع، والصنوّ الثاني يمثل القيم والمثل العليا وبراء النفس الإنسانية التي أكدت حضورها في التفاعل مع البيئة تعديلاً لها بحيث تصبح أكثر ملائمة، ولعلنا نجد الصنوان متمثلين في شخصية البطل والمؤلف معاً.

إن التعارض الحقيقي الذي يديه ثريانتس من خلال لعبته «دون كيشوته» هو سلامة الرأي حين تحدث مواجهة مع الواقع، والتعارض بين العجز والسذاجة حين يحدث الاشتباك مع الأمور المجردة، ومن ثم تكشف المغامرة المزدوجة التي تأسر الخيال ببساطتها الظاهرية عند تعقدها المذهل عند تأمل أعماقها الباطنية، وفي ذلك سر عظمة وخلود «دون كيشوته».

«دون كيشوته»... والنقد على الطريقة الوجودية

هناك اتفاق عام بين كل من تناول «دون كيشوته» من النقاد، أو كما نطلق عليها نحن العرب «دون كيشوت»، أنها ليست مجرد رواية كتبها ميجيل دي ثريانتس سايدرا حول عالم الفروسية

وعلى العكس من ذلك تماماً، يبدو أن ثريانتس يقيم آراءه على خبرة ومعرفة وقراءة متفحصة ببصيرة الناقد وحس المبدع تلك الأعمال الإبداعية، كما يبدو جلياً أنه غير متعصب لرأي إذ يسوق الرأي على لسان نقولا الحلاق مثلاً، ويتبعه برأي آخر مخالف على لسان القسيس أو العكس، بل إنه يطرح الرأي أحياناً على لسان الخادمة التي تجسد السطحية الفكرية في الحكم على تلك الأعمال التي يعدها البعض في عصره أعمالاً عظيمة.

يصف ثريانتس على سبيل المثال كتاب «رابوع أماديس الغالي» بأنه مؤسس التفاهات التي كان الروائيون يحشون بها كتب الفروسية، وذلك بوصفه أول كتاب طبع في أسبانيا في الفروسية ومنه نشأ سائر الكتب الأخرى، ولهذا فمن الواجب الحكم عليه بالإحراق دون شفقة، ثم يتابع ذلك برأي مخالف فيقول: كلا، أنا سمعت أيضاً أنه أحسن كتاب في موضوعه ومادام هكذا فريداً في بابيه فإنه يستحق العفو ولهذا نبقي على حياته هذه المرة.

ويتبع ثريانتس ذلك في هذا الفصل باستعراض آراء النقاد اللاذعة الساخرة تجاه ما ساد وانتشر من روائع كتب الفروسية، حيث يرى فيها أنها السبب المباشر في إفساد ذوق العامة والخاصة، مبيناً سمة اطلاعه وثقافته وقراءته المتعددة، بل ومعرفته الجيدة بتاريخ مبدعيها وسيرتهم الذاتية، كما أنه في الوقت نفسه يكشف عن سمو روحه التي تحملت الكثير من الأوجاع والآلام والانتكسارات، لكنه بالرغم من ذلك يسمو بهذه الروح ويعلو فوق آلامه، ليضع لنا واحدة من روائع الأدب العالمي.

والمعروف أن الفنانين في مختلف ألوان الإبداع، في أميركا وأوروبا، قد تعاطفوا وتأثروا بنزعة سارتر التي تعتبر أن الإنسان وحده هو المسؤول وأن الغير الإنساني مسألة ذاتية ولا يمكن لأي إنسان أن يصبح على وعي بنفسه بطريقة موضوعية، إلا عن طريق رؤية شخص آخر.

ومن واقع هذا التأثير ساد بين الفنانين والمبدعين بشكل عام مفهوم أنه إذا كان الناس الآخرون يقومون بدور المراتب التي يرى الإنسان من خلالها نفسه فإن العمل الفني بالمثل يمكن أن يؤدي نفس الدور، وهذا المفهوم نجده واضحاً جلياً في كل فصول رواية ثريانتس «دون كيخوته» بشكل عام، وفي الفصل السادس على نحو خاص.

في هذا الفصل يتكشف تأثير الوجوديين على ثريانتس حيث أن الوجود هو العمل، مؤكداً التبرير الفكري على حساب النتيجة، وسواء في العلم أو الفن، يقتضي الأمر - كما يقول د. محمود البسيوني في كتابه «الفن في القرن العشرين» - ألا يكون الإنسان متعصباً مسبقاً لأفكار لم تجد طريقها إلى المختبر ويعتبر الشخص الدوجماتيكي dogmatic طالما كان يصير على أفكار دون أن يسمح لنفسه لاختبارها، فقد يوصله الاختبار إلى التنازل عنها واعتناق ما هو أصح، أما إذا جامته البيانات التي تقتضيه أن يعدل من رأيه ومنهجه الدوجماتيقي واستمر رغم تلك البيانات على موقفه، فمعنى ذلك أنه متعصب والتعصب هنا هو الالتزام بآراء غير مختبرة، وريثة المادة والتداول القديم وحفظ أصم للمأثور دون نقد أو تقويم أو محاولة تبصر وتكييف للظروف الجديدة.

١	٢	٣	٤	٥	٦	٧	٨	٩	١٠	١١	١٢	١٣	١٤	١٥	١٦	١٧	١٨	١٩	٢٠	٢١	٢٢	٢٣	٢٤	٢٥	٢٦	٢٧	٢٨	٢٩	٣٠	٣١	٣٢	٣٣	٣٤	٣٥	٣٦	٣٧	٣٨	٣٩	٤٠	٤١	٤٢	٤٣	٤٤	٤٥	٤٦	٤٧	٤٨	٤٩	٥٠	٥١	٥٢	٥٣	٥٤	٥٥	٥٦	٥٧	٥٨	٥٩	٦٠	٦١	٦٢	٦٣	٦٤	٦٥	٦٦	٦٧	٦٨	٦٩	٧٠	٧١	٧٢	٧٣	٧٤	٧٥	٧٦	٧٧	٧٨	٧٩	٨٠	٨١	٨٢	٨٣	٨٤	٨٥	٨٦	٨٧	٨٨	٨٩	٩٠	٩١	٩٢	٩٣	٩٤	٩٥	٩٦	٩٧	٩٨	٩٩	١٠٠
---	---	---	---	---	---	---	---	---	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----

١٠١	١٠٢	١٠٣	١٠٤	١٠٥	١٠٦	١٠٧	١٠٨	١٠٩	١١٠	١١١	١١٢	١١٣	١١٤	١١٥	١١٦	١١٧	١١٨	١١٩	١٢٠	١٢١	١٢٢	١٢٣	١٢٤	١٢٥	١٢٦	١٢٧	١٢٨	١٢٩	١٣٠	١٣١	١٣٢	١٣٣	١٣٤	١٣٥	١٣٦	١٣٧	١٣٨	١٣٩	١٤٠	١٤١	١٤٢	١٤٣	١٤٤	١٤٥	١٤٦	١٤٧	١٤٨	١٤٩	١٥٠	١٥١	١٥٢	١٥٣	١٥٤	١٥٥	١٥٦	١٥٧	١٥٨	١٥٩	١٦٠	١٦١	١٦٢	١٦٣	١٦٤	١٦٥	١٦٦	١٦٧	١٦٨	١٦٩	١٧٠	١٧١	١٧٢	١٧٣	١٧٤	١٧٥	١٧٦	١٧٧	١٧٨	١٧٩	١٨٠	١٨١	١٨٢	١٨٣	١٨٤	١٨٥	١٨٦	١٨٧	١٨٨	١٨٩	١٩٠	١٩١	١٩٢	١٩٣	١٩٤	١٩٥	١٩٦	١٩٧	١٩٨	١٩٩	٢٠٠
-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----

تجليات السارد

بقلم: عبد الجواد خفاجي
(مصر)

■ قراءة في نص «الوباء» للمقاص
د. خالد أحمد الصالح

التقليديون لا يكادون يعرفون إلا ما يسمى
فى تقنيات السرد بالرؤية من الخلف.
(٧)

فى نص (الوباء) السارد مراقب
لشخصه القرويين المنتمين للمكان
الواحد (قرية الباحة) بكل عاداتهم
وطقوس حياتهم، مركزاً على انتماء
الشخص لماضيهم وتراثهم وثقافتهم،
ناقلاً بأمانة تفاصيل المكان وتقسيماته
الجغرافية، وأهم محدداته البيئية: «كان
الوباء قد اقتحم قرية (الباحة) التى
احتلت بها مجموعة عربية منذ قرون لم
يحصها أحد، فى وسط صحراء تمتد
بعيداً. كانت الباحة بترتيبها الحمراء
الزاهية كأنها لمسة جمال فى وجه
الصحراء الصفراء، أشجار النخيل عالية
تسقى من آبار متدفقة، البيوت الطينية
متراصة بخطوط متعرجة، الفسحة
الشمالية كانت تعج بحوانيت البائسين
وأصوات المشترين، أما الفسحة الجنوبية
التي تلامس الصحراء فقد تركت خالية
لدفن الموتى، ومع انتشار الوباء توقفت
الحياة عن الحركة، عم الهدوء الساحات
الشمالية، وتوسعت الرقعة الجنوبية».

من المهم أن نلاحظ أن الفسحة
السابقة هى بداية النص، وقد عُنِي فيها
السارد بعرض عام للمكان وهو يقوم
بمهمة الكاميرا التي تسجل لنا جوانب
القرية وجغرافيتها، وقد برز فى هذا
العرض العام:

١. الصراع بين نقيضين يتقاسمان
المكان هما الموت الذى استأثر بالفسحة
الجنوبية، والحياة التى استأثرت
بالفسحة الشمالية وقد وضع أن ثمة
غلبة للموت على الحياة.

٢. حيادية السارد إذ لم يتدخل برأيه

فيما يسجله، لولا أن عبارة «كأنها لمسة
جمال فى وجه الصحراء» جاءت كحكم
من السارد على المشهد الذى يسجله بما
يعد كسراً لحياديته لولا أن لفظة «كان»
أفادت الشك وليس الجزم.

٣. نلاحظ وضعية السارد كشاهد
تاريخى على القرية وماضيهما وإنسانها،
عليم بكثير من تفاصيل حياته، يميز من
هذه الوضعية أنه فى نهاية النص
(العرض الختامى) وقد رحل الجميع عن
القرية بعد ما تقشّى الوباء بها، تاركين
وراءهم آثار أقدامهم التى سرعان ما
طمستها الرياح، قال السارد: «وبعد
قرون لم يتم إحصاؤها تقتحت تلك
التربة الحمراء على أقدام مقبلة تتشابه
بصمتها مع تلك الأقدام التى كانت قد
طمستها الرياح».

ولنا أن نرى من بداية النص ونهاية
أن السارد رصد القرية فى الماضى
البعيد (منذ قرون) معتمداً فى الحالة
الأولى على ما رأى وما سمع، وفى
الحالة الثانية على ما رأى فقط بدليل
قوله: «تتشابه بصمتها مع تلك الأقدام
التي طمسها الرياح» وفى الحالتين هو
شاهد على مرحلتين تاريخيتين كما لو
كان معمرأ معاصراً لأجيال عدة فى
مراحل عدة من مراحل إعمار قرية
الباحة. لقد بدا إذن أنه صاحب دراية
هائلة بعالم القصة التى سيرويها والتي
لم يستأ نفها بعد. ومن ثم كان من
المتوقع أن يكون السارد هنا أكبر من أى
شخصية من شخص قصة التى
سيقصها علينا، وهو وإن كان كذلك
بالفعل إلا أنه استطاع تحييد نفسه منذ
البداية، وإنه أثر أن يكون كصاحب
كاميرا عليه أن يسجل دون يقطع برأى،

(سيف بن صالح) وقد حمل معه ما شعر أنه مهم من داره الطينية، خرج زاحفاً إلى الصحراء وكان قد فرغ منذ يومين من دهن والده الذي أباده الوباء كغيره ممن أباد من أبناء القرية.

في هذا المشهد يركز السارد على إبراز اللحظة الآنية في عملية القص، أو اللحظة التي ينصب فيها السارد كاميرته لتسجيل مشاهد حياة تخلص حياة الشخصية المحورية في القصة.

المشهد الثاني: يبدأ حوار بين سيف بن صالح ووالده في اللحظة التي اكتشف فيها الأب أنه قد أصيب فعلاً بالوباء، الأمر الذي تبيست له مفاصل سيف ما أن سمع النبأ. وهو مشهد سابق زمنياً للمشهد الأول. في هذا المشهد تحول سيف من مجرد مراقب للوباء الذي يجتاح القرية إلى مواجهه حقيقي للوباء الذي دخل دارهم، أصاب والده. وقد كان رد الفعل عنده متمثلاً في تبيس المفاصل فجأة، بما يمهّد للآتي الذي لا تتوقع معه انتصاراً لسيف على الوباء.

المشهد الثالث: يركز فيه السارد كاميرته على (سيف) القابع مذهباً لشارد الذهن بجوار والده المصاب لا يدرى ما هو فاعل.

وكانت فرصة السارد أن يستغل سكون الشخصية وعدم قدرتها على الإتيان بأفعال حقيقية يمكن أن يسجلها الآن، فغادر اللحظة الآنية ليعود بنا إلى ماضي (سيف بن صالح) ليعرض لنا عن طريق «الفاش بال» (الارتداد) مستعيناً بذاكرة سيف بعض المشاهد الدالة من ماضي حياته، وذاكرة سيف لم تكن تستدعي في هذه اللحظة إلا كل ما هو

أو عليه أن يكون مساوياً لشخصيات القصة التي سينقل لنا بعض المشاهد الدالة من حياتها، ولعل قوله «بعد قرون لم يحصها أحد» وقوله الآخر «بعد قرون لم يتم إحصاؤها» يؤكد أن الإحصاء لو تم سيكون من آحاد آخرين وليس منه، ومن ثم فهو بصفته واحداً من المجموع يتساوى مهم في العلم وعدم العلم بعدد القرون ومن هنا نؤكد أن السارد اعتمد على منظور قصصى يجعله في وضعية مساوية للشخصية ممارساً «الرؤية مع» أو الرؤية المصاحبة. وهي وضعية تسمح للسارد بالتركيز فقط على التقاط العناصر الدرامية (التي تتطوى على أحداث وتفاصيل يقوم بها الشخصيات) وتسمح باشتراك القارئ في بناء العمل القصصى على أساس غير نص، لأنها لن تقدم له كل التفاصيل، وستركز على ما هو دال فقط، وستعفيه من تدخلات السارد وأحكامه وتبريراته وتعليقاته وشروحه وتفسيراته، ومن ثم يبدو القارئ نشطاً ومتحمساً ومتفاعلاً مع السارد الذي سمح له من حيث المبدأ بقدر من المشاركة والمساهمة في استنباط ما كف عنه السارد وتخيل ما أثر ألا يقدمه من تفاصيل.

(٣)

يتجلى اقتدار السارد في كونه عرض ما عرض لنا من أحداث كثيرة عن قرية الباحة وإنسانها في بعض مشاهد دالة من حياة شخصية واحدة هي (سيف بن صالح) الشاب الذي فوجئ كغيره باجتياب الوباء للقرية. ويعرض لنا السارد بعض المشاهد القليلة من حياة هذا الشاب نحصرها في:

المشهد الأول: يبدأ بلحظة خروج

دال في حالته، وكل ماله علاقة بالحاضر/ المصير الحرج، فيتوقف بنا عند مشهد بعيد من طفولة (سيف) يمتد إلى عشر سنوات خلت وقد اجتمع الأب مع ابنه سيف في المقبرة. أتياً لزيارة الموتى، وإن كان سيف تحديداً قد أتى لزيارة والدته التي ماتت ودفنتها هنا.

هذا المشهد البعيد تستدعيه ذاكرة سيف الآن وكأنها تلتقي الزمن بين والدته التي ماتت ووالده الذي يوشك على اللحاق بها. إنه نوع من التهئية الدرامية للحدث الأكبر (موت الأب).

يدور في المقبرة حوار بين الأب وابنه تتضح لنا من خلاله الأبعاد الميثولوجية لشخصية الأب، وهي أبعاد في غاية الأهمية لفهم شخصية الأب.

في الحوار الدائر الذي سيطر عليه الأب وحده أخبر ابنه بأنهم من قبيلة هوازن، وأن هذا قبر جدته (نورا)، وهذا قبر جده (عبد الرحمن) وأنه كان شاعراً مشهوراً وكان الأب منتشياً وهو ينشد ابنه أبيات الجد، وارتفع صوته كأنه ينادي الفضاء الممتد حولهما، وفجأة اقترب من ابنه وقال: «لم أتخيل قط أن تحل واحدة مكانها، والدتك لم تموض».

في ضوء المكون الميثولوجي يمكننا أن نأمين رؤية الأب للحياة وبعض قيمها فقيمة «الإخلاص» عنده تمنى البقاء على عهده مع الموتى (لم يتزوج بعد زوجته) ويعنى الارتباط بالموت وترديد مآثرهم ومآثراتهم، وكان كل هذا الاعتداد بالماضي هو رد فعل طبيعي لتصرم الحاضر بين يديها كما أن قيمة «الموت» عنده لا يعنى انتقال أجساد الأحياء إلى القبور، فهم لا يزالون أحياء من خلال ذكراهم فينا، الموت إذن أن تنقاس هؤلاء

الموتى ونهمل في الإخلاص لهم. ينفتح النص بشكل إشاري لافت على المكون الميثولوجي والثقافي والأخلاقي للشخصية العربية في عموميتها المستجدة فنيا في النص في شخصية الأب كشخصية تولى وجهها للماضى و القبيلة، وهى تتفاخر بالعرق ومآثر الأجداد، وهى معطيات لا تمثل فى مجملها قيمة فى حاضر الشخصوص المحاصرين الآن بالموت. تتوقف بنا ذاكرة سيف بمد هذا عند لحظة أخرى فى المقبرة أيضاً عندما أقضي الأب إلى ابنه بر غيبته فى تزويجه «ستم العشرين الشهر القادم.. أتوق لرؤية ذريتك» هكذا تجتمع المتناقضات فى لحظة واحدة كطرف فى صراع.. رغبة الأب فى رؤية ذريته من ابنه الوحيد (سيف) فى لحظة يحتفون فيها بالموت، إنه الصراع بين تفضيذين (الفناء والخلود) يتقابلان الآن فى نفس الوقت، ومن هنا ينفتح النص على مكون ميثولوجي أخرى فى الشخصية العربية التى ترى الزواج مجرد وسيلة للامتداد والبقاء والخلود فى مواجهة التصرم. وما هو الخوف من التصرم يدفع الأب إلى الاحتماء بالتنازل عن طريق ابنه الوحيد، وإن كان ذلك يعنى بالنسبة لابن - فى تلك اللحظة - شيئاً آخر. لقد استدعت ذاكرته على الفور (سارة) التى ترحلت مع أسرتها بعد انتشار الوباء.. تمثل الآن فى ذاكرته، ويستغرقه التفكير فيها للحظة، متقلتا من إسمار اللحظة المريعة، وهو الذى لا يزال جالسا بجوار أبيه المحتضر.

لا شك تعكس اللحظة الطابع الدرامى للحياة نفسها التى لا تخلو من صراع بين

متناقضات، إذ تدعى الرغبة في الارتباط والزواج والبقاء - بما يصاحب هذه الرغبة من مشاعر- في لحظة تخص الموت بما يصاحبها من مشاعر مضادة، وبينها إنسان في مفترق طرق !

المشهد الرابع: لقطة من حياة القرية، ولم يكن الأب قد أصيب بالوباء بعد، وقد استيقظ (سيف) من نومه غير هائث على صراخ وجلية، وقد أهاله أن الناس بدأوا يزحفون إلى الخارج، وقد وصلت المأساة ذروتها بالنسبة لسيف، عندما رأى دار محبوبته تفرغ من ساكنيها شأنها شأن بقية الدور، الأمر الذي اعتبره الأب عدم وفاء: والده كان يزداد غضباً مع ازدياد هجرة الناس. تصاعق بغضب: - أين ذهب الوفاء ؟ نظر إلى سيف بقلق قائلاً: «إياك أن تتسرك أرضك» الأب لا يزال بمخزونه العرفي والثقافي والأخلاقي مصراً على الإخلاص للأرض بما تحمله هذه الكلمة من قيم العزاة والانتماء والإصرار على البقاء، هو يرى أن الموت الحقيقي ليس ما يهدده الآن، لكن ما ينتظره هناك بعد الفرار، الموت في أرضه يعني بالنسبة له خلوداً على نحو ما.. هكذا تتميز نظرة الأب المغيرة إلي معاني الموت والحياة.

قد يقال هنا إن العناية بشخصية الأب على حساب الشخصية الرئيسية يمثل خروجاً على مقتضيات القصة القصيرة واشتراطاتها الفنية، التي يجب أن تركز على الشخصية الرئيسية (سيف). وحتى لا نقع في مغبة هذا الظن علينا أن نتذكر دائماً أن كاميرا السارد لا تزال تتقل كل المشاهد من حياة (سيف) وإن كانت بالضرورة ستسجل ما يلاصقه،

والأب ليس مجرد ملاصق أو شخصية ثانوية، إنه الدستور العرفي والثقافي والأخلاقي للقرية كلها، وما سيف إلا امتداد له، ومن هنا فإن كل ما يكرسه السارد من معلومات حول شخصية الأب يضئ الطريق للنفاذ إلى شخصية سيف/ الخلف، لا بصفتة الوريث الطبيعي لهذا الدستور/ الإرث فحسب، بل بصفتة الصورة الأكثر حداثة في الزمن للأب، والذي عليه أن يختار بعد قليل بين معطيات هذا الإرث ومتطلبات اللحظة الحرجة.

المشهد الخامس:

وقد استشرى زحف الأهالي إلى الخارج وسط اشتعال غضب الأب وحيرته وتساؤلاته: - كيف يحيا الناس بدون أصلهم ؟ فيجيبه ابنه: - الناس خائفون.. الناس في هذا المشهد يستجيبون لفرائزهم وهم يختارون الفرار إلى حياة أخرى، هي المجهول بالنسبة لهم، لكنه المجهول الأدنى مقارنة بالموت/ المجهول الأعظم الذي يتهددهم.

وإن كانت تساؤلات الأب تعكس لدينا معنى الأصالة لدى الأب، إذ يراها في البقاء في القرية حتى وإن كانت الدنيا تنتهي ها هنا، ويفضل ذلك على الحياة هناك المساوية للموت عنده؛ لذلك قالها صراحة: - الموت هناك.. الدنيا تنتهي هنا.

وفيما يبدو أن الأب الذي تتبدى أمامه معان هجينة عليه من عينة «الخوف».. لم يعد يدرك اشتراطات اللحظة الحرجة وطبيعة التحولات في رؤى الناس في هذه اللحظة المهلكة.

التراب الطيني الذي غطى قبر والده، وفي نفس الوقت كان عليه أن يرمى بنظره بعيداً إلى أطراف الصحراء التي تضرب فيها (سارة) مع أسرتهما. وكان عليه أن يختار الحياة كما اختارها غيره ويرحل خارجاً إلى الصحراء. وإن كانت لحظة رحيله مختلفة، فهو آخر من اختاروا الرحيل بعد أن وفي ما عليه للموتى (دفن والده، وزيارة القبور الأخيرة). هو لم يرحل إلا بعد أن داهمته الوحدة، هو في هذه اللحظة (آدم) الجديد الذي عليه أن يبحث عن حواء الجديدة (سارة) في الصحراء المترامية أمامه.. ودع قبور مواته كأخر ما يعير به عن وفائه لهم في لحظة الرحيل، غير أنه وعلى نحو آخر كان يستجيب ضميراً لمطلب أبيه: «ارحل بعيداً..» هو يستجيب في هذه اللحظة لنداء الغريزة والعقل والضمير معاً، ومن هنا يختلف تقييم لحظة رحيله عن غيره من الشباب الذين رحلوا استجابة لنداء الغريزة وحسب.

وإن كانت اللحظات التي تلت رحيله - على نحو ما عرض السارد في نهاية العرض القصصي - تعطى مؤشراً في عودة (سيف) وعلى نحو أكيد في صورة أقوام جدد لهم نفس البصمات. ومن هنا تظل القصة مفتوحة على الحاضر الأزلي، وهي ترسم الطريق لرؤية الشخصية العربية بمحدداتها الثابتة رغم تحولات الزمن وصيرورة الأحداث، ورغم كل الظروف هي تعود لتؤكد من جديد انتماءها لأصلها وعراقتها من خلال ارتباطها بالأرض التي تحوي رفات الأجداد.. تعود بإصرار جديد لتؤكد ثبات القيم والأعراف والثقافة، وثبات كل

في خضم هذا الصراع تنفلت من الأب كلمات رغباً عنه وجهها إلى ابنه: «إنك آخر أمل لنا.. ارحل بعيداً» بعدها أحسن بعمى الوفاء تجتاح جسده. وهكذا يتزامن دخول الوفاء جسد الأب مع دخول الخوف إلى صدره. الوفاء الحقيقي إذن ليس ما يحتاج الأجساد من الخارج، بل هو ما يحتاج النفوس من الداخل، ومن هنا يعكس النص معنى الوفاء الحقيقي من وجهة نظر السارد - هذه المرة - الذي التقط هذه اللحظة النادرة من حياة الأب.

الحوار أيضاً يؤكد بشكل صريح أمل الأب الذي يتركز في الضمير (أنت). هو يختار حياة ابنه لا من أجل ابنه في حد ذاته، ولكن لأن هذا الاختيار يحقق آماله في الخلود والامتداد فوق الأرض، كذكرى وأعراف ودماء تجري في عروق الخلف.

المشهد السادس والأخير:

وقد مضى يومان بعدما وارى (سيف) جثمان أبيه، وقد داهمته الوحدة بين الجدران الطينية، ورائحة الموتى، وإن كانت ذكريات (سارة) لا تزال تلح عليه؛ ومن ثم كان يستسلم لبزوغ أمل اللقاء معها.

وهكذا السارد يلتقط أينما حلَّ كل اللحظات التي تُبرز المتناقضات أمام بعضها، مركزاً على مآزق الشخصية التي عليها أن تختار وهي ادثماً في مفترق طرق.

وكان على (سيف) أن يستسلم للحظتين معاً، ذهب إلى المقابر متدثراً بحزنه وصمته وذكرياته التي تشده إلى من ماتوا بكل ماضيهم وأعرافهم وملامح حياتهم.. يتملى قبورهم مسترخياً فوق

المعاني التي يؤكدُها مدلول كلمه
«البصمة».

(٤)

من المهم أن نتساءل: كيف استطاع السارد في ضوء خطته لتشويه زمن الأحداث المترابطة وفق منطق السببية.. كيف استطاع عرض أحداث كثيرة منذ طفولة (سيف) وقت أن كان عمره عشر سنوات، وحتى بلوغه سن العشرين، وقت أن اجتاحت الوباء قرية الباحة ٩٠٠ مسافة عشر سنوات هي زمن الأحداث كيف استطاع أن يقدمها لنا في ست مشاهد دالة لا تتجاوز بضع ساعات ١٩ أقول إنه اعتمد فنيًا على مشاهد ست، لم تقدّم وفق ترتيبها الحقيقي في واقع القصة، وإنما قدمها وفق مشروع زمني آخر له منطقيته المختلفة، حرص السارد من خلاله على تشويه الزمن واختزاله وعجن تراتبه الطبيعي تقديمًا وتأخيرًا، كما حرص على الإسراع بالزمن في بعض المشاهد، وحذف الفترات الزمنية التي تحوي مشاهد وأحداثا كثيرة غير دالة بين المشهد والآخر، كما حرص على تفتيت اللحظة الواحدة، أو بالمعنى المشهد الواحد إلى أكثر من مشهد. ولكي نوضح ذلك يجب أن نعاود النظر في الزمن القصصي للأحداث الست.

المشهد الأول: حدث بعد يومين من وفاة والد سيف، وكان قد وارى جثمان أبيه التراب.

المشهد الثاني: يعود بنا إلى لحظة إصابة الأب بالوباء.

المشهد الثالث: لحظات مستمادة من ماضى (سيف) عن طريق الذاكرة حاملة أحداثا كثيرة تعجبه من الماضى إلى اللحظة الآنية للقصص.

المشهد الرابع: لحظة من حياة القرية، ولم يكن الأب قد أصيب بالوباء بعد، وكان زحف الناس إلى الخارج قد بدأ.

المشهد الخامس: لحظة شعور الأب بإصابته بالوباء، ونصيحته لابنه بالرحيل.

المشهد السادس: أحداث ما بعد الدفن، وكان قد مضى يومان على وفاة والد سيف.

والملاحظ هنا: (١) أن المشهد السادس هو امتداد للمشهد الأول، وهذا معناه أن بداية عرض الأحداث هو نفسه نهاية عرضها، مما يؤكد أن السارد أصلاً لم يبرح اللحظة الواحدة التي تلت دفن الأب، وأن كل ما عرضه من أحداث كانت عن طريق المونتاج الذي يحكم عمله عرض المشاهد الدالة، المرتبطة بالمشهد الأساسي الوحيد الذي كان معنيًا به أصلاً (الأول). وامتداده السادس) الأمر نفسه يجعلنا نؤكد أننا أمام بناء قصص مدور (بدايته هي نهايته).

(٢) المشهد الثاني هو نفسه المشهد الخامس وقد فصل بينهما بالثالث والرابع مما يؤكد تركيز السارد على تفتيت اللحظة الواحدة إلى لحظات أصغر أو بنيات زمنية أصغر والفصل بينهما ببنيات مستجلبة من السابق واللاحق.

(٣) اعتماد السارد على ذاكرة الشخص واستجاليه لأحداث بعيدة عن طريق الارتداد (الفلاش باك) والإسراع بها نحو اللحظة الآنية للقصص في هذه العملية يمارس ما يسمى بالوقف، أي إيقاف زمن الأحداث الآنية والانشغال بالسرد عن الماضي.

ومن العلوم - أيضاً - أن الذاكرة تعتبر

ومسيلة من وسائل تحريفات السرعة (الإبطاء أو الإسراع بالزمن) لأنها تستدعى من الماضى ما يخص اللحظة الآتية للقص وفق منطق خاص بها وهى تسرع أو تبطئ بالأحداث كيفما تملئ عليها الظروف النفسية للشخصية.

٤) اعتمد السارد على عجن اللحظات وإعادة ترتيبها وفق منطقها المخصوص، فالمفترض وفق منطق الواقع أن المشهد الأول هو آخر المشاهد. والمشهد الرابع هو أول المشاهد، وإن شئنا غير ذلك فليكن المشهد الثالث أول المشاهد ؛ لأنه يعرض صوراً من الماضى البعيد الذى يتجه بنا إلى الماضى الأقرب.

٥) اعتمد السارد على الحذف. وهو حذف فترات زمنية كبيرة نسبياً بين كل مشهد وآخر حرص - نصياً - على وضع فواصل دالة مكانها (xxx) مما يؤكد أنه لم يكن معنىً بفرض كل الأحداث فى كل الأزمان والأوقات إلا بما يتفق مع وجهة نظره، فلاشك أن بين كل مشهد ومشهد توجد أحداث حقيقية فى واقع القصة لم يمن السارد بتسجيلها، ومن ثم حذفها بإزمانها.

هذا ولقد كانت البنية الأولى الأساسية لتنفيذ هذا المشروع الزمنى هى المشهد الذى يحوى (المكان - الزمان - الطقس - الشخص - الأفعال - ردود الأفعال - الحوارات) هذه التقنية سمحت بتحديد السارد تماماً، وجعلته بشكل أو بآخر متخفياً، لا يمكننا معرفته أو إدراك إحداثيات موقعه زمانياً ومكانياً بالنسبة لشخصه، فهو موجود وغير موجود، موجود لأنه يسجل وغير موجود لأنه محايد (لم يُعَلَن عن نفسه لا بضميره ولا برأيه) لذلك نميل إلى تسميته «السارد

التقنى» أو السارد الكاميرا، هذه الكاميرا مهمتها تسجيل المشاهد، ويظل أسلوب المشهد هو كل ما يحصى الكاميرا، من حيث اللغة والبناء. فالبناء داخل المشهد على نحو ما سبق له مكوناته الداخلية، وسماته الخاصة التى يمكن معاينتها خارجياً أو ظاهرياً بالحواس المجردة. واللغة إلى حد كبير لازمة لنقل معلومات مباشرة عن الخارج عن طريق وصف الأماكن والأجساد والأفعال وردود الأفعال وما شابه ذلك من تعبيرات الوجوه وحالية الحوارات.

لغة الحوار يبرز فيها أيضاً البعد الاجتماعى والنفسى والفكرى للمتحدثين، وذلك هو أسلوب السيناريو فى الكتابة القصصية، وهو أحد المستجدات التى دخلت كتقنية فى بناء القصة القصيرة الحديثة.

وأخيراً يمكننا التأكيد على أن حركة السارد التقنى هنا وهو يقوم بمهمة التسجيل «التصوير» والمونتاج بأنها حركة غير اعتباطية، ومهما بدت المشاهد متناثرة ومتباعدة ظاهرياً، فهى مترابطة داخلياً وفق نظام زمنى خاص بالسارد ممكن أن يقوم فى ضوئه نظام زمنى للتلقى خاص بالقارئ الذى سيقوم بدور الربط بين هذه المشاهد مثلاً يربط بين مشاهد الفيلم السينمائى المرئى فى حركتها وتتابعها وسرعتها وهكذا يمكن للقارئ من خلال إقامة أساس غير نصى أن يتنظر إلى كل شئ فى النص على أنه طريقة فى تفسير هذا الأساس وفى ضوء مشروع زمنى آخر بقيمة هو ومن هنا نؤكد أن تجليات السارد ذات علاقة وثيقة بالقارئ، ويامكانها أن تحوله إلى شريك مساهم فى بناء العالم القصصى

على أساس غير نصي.

(٥)

من المهم - أيضاً - أن نسأل: لماذا عني السارد بمرض لمحتين تاريخيتين عن قرية (الباحة) منذ قرون عدة مضت وبعد عدة قرون تلت عام الوفاء؟ وكأننا أمام بناء روائي أفقي يحمل في أحشائه - راسياً - جنبياً قصصياً يحض (سيف بن صالح) - لاشك أننا وللإجابة يمكننا أن نسجل أننا أمام لحظتين فارقيتين في حياة قرية الباحة سجلتها بداية النص ونهايته نوضحها على النحو التخطيطي الآتي:

وقدم قبائل للإقامة في الباحة

لحظة أولى فارقة (رحيل)

(عنى السارد بتفصيل وعرض

أحداثها)

المستقبل الماضي الأقرب

لحظة ثانية فارقة (قدوم)

لحظة إعمار جديدة

(لم يمن السارد بتفصيل أحداثها)

الفترة التي عاشها الناس في

الصحراء بعد الوفاء

الملاحظ من المرض التخطيطي: ١-

استدارة الزمن من أفقى الماضى إلى المستقبل ليضع لحظة أنية أخرى عند نفس النقطة (قرية الباحة) وكان التاريخ يعيد نفسه ها هنا.

٢. ثبات المكان (قرية الباحة) في اللحظتين الأنيتين الفارقتين في تاريخ القرية، مع تغير البشر والأزمان والأحداث.

٣. تغير الأقوام من قادمين للأقامة ثم

راحلين بعد الوفاء ثم قادمين مرة أخرى.

٤. الزمن يسير من أفقى الماضى

ليصب في النهاية في المستقبل الذى

يسير باتجاه موازى للماضى.

٥. الأحداث التى عرضها السارد عن

قرية الباحة لم يكن مجرد حكاية من التاريخ مغلفة على فترة زمنية بعينها وإنما هي حكاية في التاريخ لم تنقطع عن التشكل في التاريخ ولم تتفصل الزمن المتجه دوماً إلى المستقبل. وفي إطار هذه الملاحظات يمكننا أن نناقش الرواية التى عنى السارد بعرضها بصفتها المرتكز الأول في الإبداع كقيمة إذ لا قيمة لأي عمل فنى يركز على عناصر الجودة أو حتى الجمع بين عناصر قديمة في ثوب جديد، مالم يتم ذلك وفق رؤية جديدة تقدم نفعاً أو فائدة، في هذا الإطار يمكننا النظر إلى معيار الجودة في أية رؤية في بعدها عن قيم الانفلاق والانفصال الإنساني، وفي تمسكها بالاصول وهى تجتاز أية أصولية عمياء، وفي مدى انفتاحها على أفق إنساني عام رحب.

في ضوء هذا يمكننا النظر إلى الرؤية المطروحة في نص (الوفاء) مستمعين بالملاحظات الأربع السابقة، وقد لاحظنا أن اللحظة الأنية الجديدة التى لم يمن السارد بالحديث عنها وعن أحداثها هي لحظة متروكة لنا نحن القراء، لا بصفتنا شركاء في التلقى وحسب، بل لأننا ملاك هذه اللحظة التى تنزلق بنا إلى المستقبل لنا أن نملأها بما نختار في معية رياح الماضى التى تحمل معها الأويثة والترسبات الكثيرة الضارة، ولنا أن نختارها لحظة أكثر طهارة لو وعينا دروس الماضى جيداً وطورنا آليات فهمنا لترسبات هذا الماضى وقد لاحظنا أن المستقبل يسير بموازاة الماضى، وكان البشرية تتجه نفس الوجهة القديمة

الأرض ليفنى الأجساد، يمكننا أن ننقيه بالقرار على الأقل، لكنما الوياء الذى ينشأ فى النفوس كيف لنا أن ننقيه كان بإمكان (الأب صالح) أن يتقى وياء تعصيه لقبيلته، ويجتاز وياه منه الخاطئ للأصوات، وكان بإمكان أن يكون مخلصاً للحياة و الأحياء... لكنه لم يفعلها عاش هائلاً باستنشاق روائح الموت التى تغالط انسام حياته، ومات راضياً بانتمائه لقيم الفناء.. إنه وياء الأفكار، والنوازع التى تلح على الرؤوس قد تدفع البشر للتثبت بالأرض لمجرد أنها تحوى قبور موتاهم أو لمجرد أنها موطن الذكريات، أو لمجرد أنهم فوقها يشعرون أنهم حقيقة فى التاريخ، لكنه قد يكون تاريخاً أسود، مضخم المأس ليس الامر دعوة للتفريط فى الأرض على نحو ما قد يتبادر، إنها دعوة لعدم التفريط فى الحياة، الأرض منذ خلقها الله، البشر هم الواقدون وهم الراحمون، قد يخير القدر البعض بين البقاء هنا أو هناك، قد يمرض عليهم ذلك، قد يخيرهم على الفرار أحياناً ذلك لأنه القدر... لكننا البعض يتشبثون بقيم الأعمى فوق أرض بعينها، والبعض يموتون أسرى وبانهم هذا متجاهلين قيم الإخلاص للحياة نفسها كما أرادها الله، لم تكن أرض الباحة هى كل الأرض، لذلك كان اختيارهم لها مع الحياة ولم يختارها أحد مع الموت، إنها دعوة إنسانية مثالية تغرز قيم الانتماء للحياة فوق الأرض ذاتها.

وربما إلى نفس المصير، خاصة وقديراً لنا أن التاريخ.

يقيد نفسه، فهل يتكون اللحظة الفارقة الثانية مشاعاً للوباء أيضاً، أم أنها حقيقة للإعمال، ثمة إشارة تخديرية أيضاً من قيم الثبات خاصة وأن: «البصمة القادمة الجديدة هى نفسها البصمة القديمة».

هى رؤية مجاوزة/ لقيم الانتماء الأعمى للجماعة وأصولها ووابتها وماضها رغم رصد السارد لكل هذه المحددات التى لم يتعصب لها، ولم يفلق رؤيته عليها زمانياً ليكتفى بمجرد تقديم حكاية من التاريخ ذات بداية ونهاية مغلفتين.

لقد اهتم منذ البداية برصد المتغيرات والتحولت فى القيم مع حركة الزمن، وقد كان الثابت الوحيد هو «قرية الباحة»، دون أن يكون معيناً برصد من أتوا إلى القرية من الماضى البعيد والمذا أوتو.. ودون أن يكون معيناً بالبحث عن أسباب قدوم من أتوا بعد ذلك هم جميعاً وفى كل الأحوال بشرلهم نفس القصمة.

لأنه يطرح باتجاه الأرض نفسها هذا الثابت الذى تستدير فوق الأزمان والأحداث وأثار أقدام البشر.. إذا كان الثابت هنا هو أرض قرية الباحة، قرية الباحة لن يعيش فوقها لا لمن مات أو يموت فوقها، ولم يختار أحد أرض الباحة للموت فوقها، كذلك تدور الرؤية حول مفهوم الوياء. الوياء الذى ينشأ فى منذ



قائمة المحتويات

الناقد الأدبي:

توصيف للهوية والوظيفة

بقلم: عبدالرحمن التمار

(المغرب)

الناقد الأدبي، توصيف للهوية والوظيفة

بقلم: عبدالرحمن التماره
(المغرب)

مساره التطوري بناء على خصائص مميزة، فما هي العناصر التي تجعل الناقد يرتقي إلى مقام التوازي مع المبدع دون أن يقطع جسور التواصل مع واقعه؟ وهل يعد الاختلاف الموضوعي بين النقد والأدب إقراراً بالاختلاف بين الأدب والناقد من حيث الوظيفة والهوية؟ وإذا كان ذلك مجرد تحصيل حاصل، فهل كل ما يصدر حكماً أو رأياً حول الأدب يعد ناقداً؟ أم أن الأمر يتطلب شروطاً تجعله «مجرد إنسان» يمتلك هوية ناقد وما الغاية والقصود من ممارسة معرفية كهذه؟ وكيف يمكن تحديد وظائف الناقد بناء على هذه الغايات في ضوء وظيفة النقد ذاتها؟

الناقد الأدبي: توصيف للهوية
ورصد لخصائصها:

قبل الخوض في التساؤلات السابقة، تجدر الإشارة إلى أن إلصاق صفة الأدب بالناقد في هذا السياق، فرضها حصر المجال درءاً للمعمومات. فضلاً عن ذلك فالحديث عن الناقد يظل مقروناً بالنقد الذي يكتسب صفة منتجه. علاوة على أن الخطاب النقدي مؤسس على عناصر جوهرية تبدو مرتبطة بشكل جدلي في بنية علائقية مكونة من الناقد وخطابه، ثم القارئ/ متلقي الخطاب، فضلاً عن سياق نشوء هذا التفاعل التواصلية. إذا كانت أطروحة (رولان بارت)

ـ (الناقد هو مجرد إنسان يحسن القراءة ويعلمها للآخرين) سانت بوف

تقديم:

في سيرورة الأدب، يبقى الحديث عن النقد الأدبي، هو بكل تأكيد حديث عن مسار أفضى إلى تأسيس علاقة جدلية بين «النص» و«النقد». علاقة أثبتت استقرار الأدب وتغيير النقد. غير أن الإلمام بطبيعة قطبي هذه العلاقة، يتطلب أساساً استحضار المحافل المساهمة في تشكيل النقل والإبداع؛ أي الناقد والمبدع، باعتبارهما متموقعين في خط مواز، لأنه كلما تحدثنا عن الأدب بعناصره الفنية والجمالية إلا وبرز النقد كفعل مصاحب له، يبنيني على قصصية إدراك تلك الخصائص ودراستها وفهمها وإصدار أحكام بصددتها. مما يؤهل النقد لأن يؤسس علاقة توازن مع الإبداع، حيث يساهم كل من موقعه في تشييد نسق معرفي متكامل مؤطر بمنظومة منهجية ومفاهيمية متماسكة داخل الحقل الثقافي العام المتأخم للمؤسسة الاجتماعية. ناهيك عن تفعيل الفعل الثقافي وتوسيع قاعدة التواصل بين النقاد والأدباء وباقي الفرقاء الاجتماعيين. لكن إذا كان المبدع يفرض نفسه بما أضافه للمشهد الإبداعي في

الشهيرة: (العالم موجود والكتب يتحدث: هذا هو الأدب. أما موضوع النقد فيالغ الاختلاف... النقد خطاب على خطاب، هو قول ثان أو قول واصف (meta-language) (كما يقول المناطقة) ويمارس على قول أول أو القول - الموضوع)، تهدف إلى التمييز بين موضوع النقد والأدب، فإنها تنطوي على كثير من الإشارات المضمرة المرتبطة بالخطاب النقدي؛ أهمها الاعتراف بكيوتونة النقد والناقد الذي يمتلك خصائص تميزه عن الأديب، وإن كانا يشتركان في أداة الاشتغال (اللغة). مما أهل الناقد لأن يكون أديباً (من نوع خاص تتوفر فيه مميزات المبدع من ذوق وحساسية لغوية رفيعة وذكاء في استقراء مواقع الجمال وسرعة في استخراج المعاني من مضانها). وكلها مميزات تبدو مشروطة بتراكم قرائي كبير، كما تؤكد الأطروحة البارتية التي تكشف أن الناقد ملزم بالقراءة؛ أي قراءة موضوع نقده - بخلاف الأديب المتأمل في عالمه - بطريقة «حسنة» لأنه سيمسكه العمل الأدبي عبر أفعال تتطلب التحليل والتذوق والإنتاج والحكم، التي تستدعيها القراءة ذاتها باعتبارها (نشاط للذكاء، فالفهم واستخراج الدلالة يستدعيان إدراك العلاقات الخطية عن طريق خلق التناسقات بينها). بيد أن فعل قراءة النص الأدبي وفك مغالقه في سياق التحليل والنقد؛ أو قراءة المتون الموازية لتدعيم التحليل وإغنائه، ليست عملية ميسرة لكن متفاعل مع الأعمال الأدبية المتسمة بالانفلات والامتاع. لذلك يبقى «إتقان القراءة» ومراكمتها جسراً لامتلاك هوية «ناقد». ويمكن القول إنها قراءة تتم فصل داخل الحقل النقدي إلى مستويين:

الأولى أفقية، ترتبط بكل ما من شأنه أن يدعم الجهاز المفاهيمي والإطار المنهجي والأرضية الاستمولوجية التي يقف عليها الناقد، كي يتجاوز ذاته وأهواءه إلى تأسيس نقد منتج. لأنه بحكم طبيعة النقد المفتوحة على كل الأجناس الأدبية، تبقى عملية «القراءة» فعلاً أساسياً يساهم في حثق الصنعة النقدية، وينتج ويحدد الأدوات المنهجية في افق تدبيرها لتحقيق الأهداف المأمول من هذه القراءة، مادام الناقد يهدف إلى (البحث عن الحقيقة الأدبية أو المعاني التي يمرضها النص دون أن يصرح بها). إنه تصور يوحي بأن القبض على هذه «الحقيقة الأدبية»، رهين بتراكم قرائي كبير يمتد للبحث في التراكم الأدبي المعاصر أو التراثي. لأن الناقد قد يحتاج إلى التفاعل مع إنتاج تراكم من مائة سنة. على حد قول د. غالي شكري - (حتى يستخلص السمات المشتركة التي تميز مسيرة التطور الأدبي هنا أو هناك، خلال حقبة من الزمن). والاستخلاص والتركيب والإدراك، أنشطة ذهنية وعقلية تدخل في صلب القراءة وتراكمها. وذلك ما يساهم في منح الناقد قدرة كبيرة على تطويع العمل الأدبي، وإصدار «أحكام» منطقية فرضتها البنية النصية والهوية الأجنبية للعمل الأدبي. من خلال هذا يمكن القول إن القراءة الأفقية تؤدي وظيفة خلق ناقد ممتلك لمفاتيح العملية النقدي، التي تبدو أحياناً صعبة من الإنتاج الأدبي. بيد أن ذلك لا يعني أن الناقد كائن خارق ونموذج مستعصي على المضاهاة، ما دامت هويته أنضجتها ممارسته وتجاريه القرائية، لأنه (إذا كان على الناقد أن يقول شيئاً، فإنه يمنح

أن يقوم به إلا من هو مسند بثقافة واسعة وخبرة نقدية ومؤطر بخلفية منهجية ومفاهيمية تتطور كلما تقدم الناقد في «القراءة» حيث يتمكن من إنتاج معرفة إضافية لصيرورة التفاعل بين النقد والأدب، ناهيك عن كونها معرفة مختلفة عما سبقها من تصورات نقدية. مما يعني أن الخطاب النقدي يشوي خلفه تراكم قرائي ينحو نحو الفضالية والإنتاجية، لأنه (من غير الممكن أن نكتب التاريخ أو النقد بدون من مجموعة من التساؤلات، ونظام من المفاهيم وبعض الإشارة إلى المراجع، وبدون بعض التعميمات أيضاً، وليس في ذلك طبعاً أية معضلة عvisية على الحل؛ فنحن نقرأ دائماً وفي ذهننا بعض المفاهيم المسبقة، ونحن على الدوام نغير ونعدل في هذه المفاهيم بفعل زيادة خبرتنا في الأعمال الأدبية. العملية دياكتيكية: هناك إسهام متبادل بين النظرية والممارسة). من داخل هذا التصور المرتبط بالنقد النظري الذي يكرس نفسه لصياغة جهاز مفاهيمي متماسك يمكن من تفكيك النصوص الأدبية، نستطيع أن نقول إن الناقد فعلة في العملية النقدية يتأرجح بين الإنتاج والاستهلاك المعرفيين، لأن ما ينتجه (يحتل مكاناً وسطاً بين العلم والقراءة). وتالياً فالناقد يتأرجح بين الإنتاج والاستهلاك المعرفيين، لأن ما ينتجه (يحتل مكاناً وسطاً بين العلم والقراءة). وتالياً فالناقد كلما حقق تراكماً قرائياً في المتن النقدي - النظرية والتطبيقية - والإبداعية، كلما استطاع إنتاج نسق نقدي يمكن أن يؤطر في منظومة معرفية. لذلك إذا سمح لنا (سانت بوف) بالتصرف في قوله أعلاه، لقلنا إن

الكلام (كلام الكاتب وكلامه) وظيفة دالة مما يدفع النقد إلى أن يصبح عبارة عن قراءة عميقة تكشف عما هو معقول في النتاج، وتغدو ضريباً من تحليل وتأويل). إنه تصور يجعل من عملية النقد «قراءة عميقة» ترتبت على الاحتكاك الكبير مع المتن الأدبية. بيد أنه تصور قد ينزل الناقد من برجه المعرفي العالي ويجعله مجرد «إنسان» متساو مع كل الناس الذين بإمكانهم تقديم قراءة عميقة ومعقولة للعمل الأدبي وفتح آفاقه على التحليل والتأويل المناسبين. غير أن هذا لا يمننا من القول إن ذلك قد ينفي التميز عن الناقد، ويجعل الحدود ملتبسة بين ما هو نقد وما ليس بنقد أو الإنتاج المصحوب بحكم لا يكتسي مصداقية وقوة في دائرة النقد الأدبي؛ لأنه اكتفى بتأويلات انطباعية وعقوية دون سند عقلي ونصي مقنع. لذلك فما يشيده الناقد هو خطاب معرفي متميز ومنفصل، لأن النقد (عملية أدبية لغوية ونشاط فكري وإنساني يقوم به الناقد قصد تجلية معنى من المعاني أو تقويم اعوجاج إلى موطن من مواطن الجمال). يتضح جيداً أن الخطاب النقدي لا يمكن أن ينتجه إلا ناقد يمتلك ثقافة وخبرة راكمها من فحص المؤلفات والإنتاجات الأدبية. لذلك فهو «مجرد إنسان» بيد أن «إنسان» منتج منغمس في تشييد خطاب يتطلب التسلح بثقافة واسعة وقدرة كبيرة على التحليل، كي (يترجم تجربته في الأدب إلى مصطلحات فكرية وأن يمثّلها ويحولها إلى خطة متماسكة يجب أن تكون عقلانية إذا كان لها أن تعد نوعاً من المعرفة). مع إنه تصور يشعرنا بأن نحت المفاهيم والمصطلحات بطريقة تجريدية، ثم تطايرها داخل نسق منهجي، لا يمكن

الوجه الآخر «إحسان القراءة» وإتقانها من هذه الأطروحة هو «إحسان الإنتاج». وبالتالي فالناقد «مجرد إنسان» يطور أفاقه المعرفي ويحسن استثماره لإخراج منتج جيد وحسن.

من هنا تبقى للقراءة الأفقية أهمية قصوى في امتلاك هوية «ناقد»، لأنها تمتد لتأسيس أرضية معرفية مثقلة بعناصر أساسية للفعل النقدي، تتطوي على تصور شمولي للعمل الأدبي بتنوعه الأجناسي، عبر (اقتراح نظرة متكاملة للنص الأدبي في علاقته مع السياقات الاجتماعية والثقافية والنفسية دون إغفال أي جانب من جوانبها). ولعل التصور الشمولي لا يمكن أن يمتلكه إلا «الناقد الحق». - بتعبير د. عز الدين اسماعيل. كد إنسان» و(شخص مسلح بالمعرفة الواسعة والقدرة على النظر والفهم).

أما المستوى الثاني من القراءة، فيتعلق به القراءة العمودية، ونقصد به التراكم القرائي الذي يحققه الناقد أثناء توجيه كفة النقد نحو الاختصاص داخل العائلة الأجناسية للنصوص الأدبية. فكيف تتضح صورة الناقد في علاقته بهذه القراءة؟ أي ما هي المواصفات التي تميز الناقد وهو يتجه لمقاربة وتحليل أحد الأشكال الأدبية: شعر، قصة، رواية، مسرحية...

قبل أن نسترسل في خضم التساؤل، يقاطنا (د. محمد مندور) قائلاً: «النقد عمل أدبي يبدأ بالضرورة بقراءة هذا العمل، أي بتعريض صفحة روحاً له وتلقي التأثيرات والانطباعات التي يخلفها عليها هذا العمل الأدبي». ليتضح أن مجال النقد، في هذا النوع من القراءة، محصور في العمل/ النص

الأدبي الذي يعد شرطاً أساسياً لتشكيل الخطاب النقد الواف للخطاب الفني الجمالي، فيغدو الناقد «إنساناً» ممتكاً، بالضرورة، جملة من الملكات الخاصة التي تمتعنه من وصف وتفسير وتاويل النص/ العمل الأدبي، يحددها أحد الباحثين في ثلاث ملكات: الإنتاج والتذوق والنقد، تتعالق فيما بينها وتتداخل، رغم (أن القدرة على تذوق الأدب تختلف عن القدرة على تحليله تحليلاً منطقياً). من داخل هذا الطرح، نستنتج أن «الناقد» يعتمد الذوق معبراً لفهم النص، ومنه الشروع في «تحليله» وتفسيره وشرحه وتاويله، بما يتطلب ذلك من ذكاء وفطنة ومعرفة دقيقة فضلاً عن رؤية ذاتية. لذلك فالناقد الأدبي - في حالة النقد التطبيقي - وهو ما يفسر ويشرح ويحكم...، نشمر أنه يوظف (خبرته وتجربته الواسعة كي يوتر لنقده عنصر الإقناع والتأثير في الآخرين، خاصة وأن الناقد يمكن له أن يكشف عن جوانب فكرية أو فنية كامنة في العمل الأدبي ولا يستطيع أن يصل إلى كنهها إلا من امتلك ثقافة واسعة على تحليل العمل الأدبي، لتبقى بذلك «الثقافة الواسعة» الناتجة من تراكم الفعل القرائي، من الشروط التي تمنح الناقد هويته المميزة وتوهم النقد، كخطاب شارح ومفسر، لأن يقف موقف النقد في الخطاب الإبداع الذي يوضح مراميهِ ودلالاته ويحلل عناصره وأدواته الفنية، بناء على خلفية منهجية محكمة، ليصبح الناقد «إنساناً» مبدعاً.

من هنا، تبقى القراءة العمودية المتخصصة بالنص الأدبي لكشف خصوصياته والدلالية، أساسية في تعميق البحث عن المنفلة الذي يحسن

لكافة مناحي الحياة. بيد أنه يقر بضرورة النقد وينفي صفة الترف عنه ويجعله نسقاً معرفياً هادفاً، كالنقد الأدبي الذي يصبو إلى تحقيق أهداف وغايات متنوعة وشغل وظائف ذاتية وأخرى يفرضها تداوله في المجتمع؛ لأن (النقد الأدبي ظاهرة اجتماعية لا غنى عنها مطلقاً مادام الإنسان مدنياً بالطبع ينشئ ما ينشئ ويقصد بهذا الإنشاء إما تعبيراً عن نفسه وإما تهديداً لغيره، بالإفادة أو التأثير، ثم يعرض آثاره على الناص لتقرأ في زمنه أو بعد زمنه). مما يجعل من الناقد كائناً مجتمعياً يؤدي وظيفة متشعبة المستويات، تبقى الوظيفة الأدبية من وظائفه المحورية، ما دام يعمل على كشف تجليات خلخلة النص للأشكال الأدبية القائمة. فضلاً عن إعادة تركيب سلم القيم الأدبية بناء على التحولات الجمالية التي عرفها النص الأدبي في مساره التاريخي. لذلك يعمل الناقد على (رصد القيم الجمالية الجديدة للنص ثم تفسيرها وتأويلها داخل الثقافة المنتجة لهذا النص)، ليصبح مؤهلاً للانخراط في فعل تواصلي مع محيطه الاجتماعي؛ لأن الشرح والتفسير يقتضي وجود «الآخر» الواقعي أو الافتراضي، كأحد أطراف الفعل التواصلي الذي يتمثله هذا الشارح والمفسر. كما أن التفسير في جوهره يتجه صوب (دراسة الظاهرة الأدبية ومدى انعكاسها على الواقع، أو الترابط الموجود بين الظاهرة الأدبية - النص - والفعاليات البشرية الأخرى). وذلك يسمح بظهور فعل «التبليغ»، تبليغ أفكار حول الظاهرة للآخر، كي يسهل إدراك علاقة الإنتاج الأدبي بكافة الفرقاء الاجتماعيين. كما يجعل الناقد «إنساناً»

القراءة لأن يتخذ موقع «الإنسان» الذي يحمي النص من العبث به عبر تفسير مبدع وبسيط، لأنه بحكم الخلفية المعرفية والمنهجية والفاهيمية المسخرة لدراسة النص، يكون قد سد أبواب النقد أما من لا يتقن أبجدياته. خاصة وأن العمل الأدبي حينما يكتب لم تعد له سلطة ذاتية يدافع بها عن نفسه، مثل النص الشعري الذي يبقى تفسيره (ذروة النقد، وهو أمر لا يقوم به رجل الشارع، لأن تميز العمل الأدبي شكلاً ومضموناً يتطلب من المفسر تمرساً ودرية بخصائص التعبير الشعري المعقدة).

من خلال كل ما سبق نستطيع أن نقول إن الناقد الأدبي هو كل «إنسان» حاول التنظير للأدب أو دراسته، شريطة أن يبقى التراكم القرائية الملحق بالإنتاجات الجديدة المرتبطة بمجال الأدب خاصة وبإثبات حقول المعرفة الإنسانية عامة، هو الأرضية التي يتحرك فوقها الناقد وهو ينظر أو يحلل النصوص، والجوهر الذي يشكل صورته.

الناقد الأدبي: أهداف ووظائفه:

من خلال الخوض في هوية الناقد ومسألة امتلاك ثقافة وخلفية معرفية متينة، تبين أن ثمة وظائف يقوم بها الناقد ارتباطاً بوظيفة النقد ذاته وأهدافه وغاياته المتنوعة. لكن يجدر بنا أن نتساءل: هل النقد ترف في الواقع المعيش؟

يجيب أحد الباحثين قائلاً: «إن النقد ضرورة من ضرورات الحياة، فمن دون النقد لا يمكن للحياة أن تتطور، لأنه يقوم بكشف النقصات والسلبيات ويعمل على تحقيق الصورة المثالية النموذجية». إنه تصور يمنح النقد بعداً شمولياً يمتد

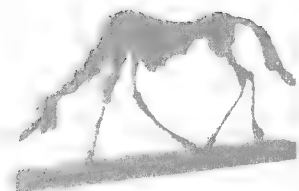
بحكم خبرته. ناهيك عن الدور الإستيمولوجي والوظيفي للنقد النظري، الذي يبدو - أحياناً - متجاوزاً للقارئ البسيط نحو توجيه الكتاب والمبدعين في علاقة متوازنة لا تجعل الأدب في مقام التبعية للنقد أو العكس.

خلاصة:

خلاصة القول إن هذه المقاربة وضعت أمام عدة نتائج، أهمها: إن القراءة وتراكمها لدى الناقد في مساره المعرفي، من الشروط التي تجعل هويته مكتملة دونما عزل له عن واقعه الاجتماعي. ومنه فالثقافة الواسعة والإحاطة الشاملة بأكثر من حقل معرفي مرتبط بالأدب والنقد، من العناصر الواجب توفرها في الناقد الذي يؤدي وظائف متنوعة، أهمها التفسير والتقييم والحكم والتوجيه، مما يجعله «إنساناً» يمد جسور التواصل بين الأعمال الأدبية وكافة الفرقاء الاجتماعيين، لكن ذلك مرهون بتخلي الناقد عن هاجس المراقبة وممارسة فعل التلقين، كما هو الشأن مع (سانت يوف) الذي (قبل - مستسلماً - بأن يكون مراقباً دون أفكار مسبقة، رجلاً يعرف القراءة ويعلمها لغيره)». فضلاً عن ذلك فالتوجه الذي يقوم به الناقد، يفسح المجال لتعدد النقد وتشعب أنواعه. كما يحلم في طياته تهيئ الآخرين على فعل النقد ذاته، مادام يصبرهم بالمرحل الممكن قطعها أثناء النقد؛ بدءاً بمرحلة ما قبل النقد حيث التهيؤ المنهجي والمعرفي، مروراً بلحظة النقد والتحليل... وصولاً إلى ما بعد النقد أي الإنتاج وإصدار الحكم النهائي.

يمارس فعلاً تربوياً ووظيفة تعليمية، ما دام يساعد في تقريب الآثار الأدبية من القارئ ويسهل عملية فهمها قصد تقديرها. فضلاً عن كونه (يرسم للقراء طرق القراءة النافعة). وبالتالي فالناقد حين يقوم بمهمة النقد على الوجه الأكمل، يكون قد حقق وظيفة تربوية تعليمية، لأنه يعمل على (تثقيف القارئ بإعانتته على تفهم الأعمال الأدبية وكشف المغلق من مضامينها وإدخاله إلى مواطن أسرارها الجمالية، وإرهاق ذوقه وحسه الجمالي، وإغناء وجدانه ووعيه بالقدرة على استبطان التجارب والأفكار والدلالات الاجتماعية والمواقف الإنسانية التي يقفها الشاعر أو الكاتب، خلال العمل الفني، تجاه قضايا عصره أو وطنه أو مجتمعه).

من داخل هذا التصور يمكن القول إن الناقد «إنسان» يربي ويعلم، عبر الكشف والإظهار، دون توجه فوقه. لأنه حينما يشغل كل مخزونه المعرفي لنقد النص كي يفهمه الآخر أو يتمثل طريقته لممارسة الفعل النقدي، فإنه يمارس فعل الإفهام والتبليغ الذي ينطوي على بعد تربوي توجيهي؛ انطلاقاً من موقعه ووضعيته وأدواته المعرفية والمنهجية، انطلاقاً من فعل التعليم ذاته باعتباره (تبليغ مجموعة منظمة من الأهداف والمعارف والمهارات أو الوسائل، واتخاذ قرارات تسهل تعلم فرد ما داخل وضعية بيداغوجية معينة». ولعل المسوغ لوظيفة الناقد التعليمية، هو خاصية الامتناع التي تمتاز بها الأعمال الأدبية بحكم نيتها الإيحائية والاستعارية. لذلك ففهمها يبدو عميراً على القارئ العادي، مما يتطلب تدخل الناقد للتوجه وتسهيل الفهم والإدراك



رداً على مقال: أهمية أن نعرف كل الحقيقة،
للدكتور محمد حسن عبد الله

بقلم: د. خالد عبد اللطيف الشايجي
(الكويت)

ردا على مقال، أهمية أن نعرف كل الحقيقة

للدكتور محمد حسن عبد الله

بقلم: د. خالد عبد اللطيف الشايجي

(الكويت)

حسن ذلك عن فتوح البلدان للبلاذري وهو كتاب إخباري لا يؤخذ كل ما فيه على أنه حقائق.

وعلى الرغم مما قدمه هذان الرجلان منذ فجر الإسلام من تضحيات ومثاليات نأتي اليوم لننقش التاريخ ونقول ما نقول فيهما دون تحقيق وتمحيص مع أن الله حذرنا في كتابه العزيز بقوله: «تلك أمة قد خلت لها ما كسبت ولكم ما كسبت ولا تسألون عما كانوا يعملون»، وقال الرسول الكريم «أصحابي كالنجوم بأيهم اقتديتم اهتديتم» وليس التشكيك بقضية واحدة حتى بفرض صحتها يجعلنا نتجرأ ونلغي حياة حافلة بالكفاح والبناء الإنساني على أسس ومثل إنسانية رباهم عليها المعلم الأعظم محمد «ص»، ومع أنهما شاركا رسول الله جهاده وحروبه وغزواته إلا أنه لم يثبت يقينا أن بلالا رضي الله عنه قد ذهب إلى العراق فقد جاء في كتاب خالد محمد خالد (رجال حول الرسول) ما يلي: «يروى بعض الرواة أن بلالا سافر إلى الشام وبقي هنالك مجاهداً ومربطاً ويروي البعض الآخر أنه قبل رجاء أبي بكر وبقي معه في المدينة فلما قبض الصديق رضي الله عنه استأذن خليفته عمر رضي الله عنه الذي كان يدعو بلالا بـ «سيدنا» وخرج

في هذا الوقت الذي وصل فيه الفكر العربي إلى أدنى عطلاته حتى أنه لم يعد لديه القدرة على غير الإستيراد ليس في الماديات والفكر فقط بل حتى في الكلام، كتب الأستاذ الدكتور محمد حسن مقالاً يركز على البحث عن الحقيقة المطلقة ونظرة الأمة العربية للتراث، فأردت - عملاً بحرية الرأي - أن أشارك في الحديث دون مواربة ولا مبالغة، وعلى الرغم من أن المقال ليس جديداً إلا أنني رأيت أن الأمر ملح لما له من أهمية لعلاقته بثقافتنا اليوم.

أود أن أبدأ بالقول بأن الحقيقة المطلقة التي ينشدها د. محمد حسن غير موجودة في الفكر الإنساني مهما ارتقى ولا أدل من ذلك أكثر من التشكيك الذي ساقه د. محمد حسن في سلوك سيدنا بلال بن رباح وسيدنا الزبير بن العوام رضي عنهما بقوله:

«بعد فتح العراق أبت جماعة ممن قاتلوا مع سعد إلا تقسيم الأرض على المقاتلين وكان من هؤلاء بلال مؤذن الرسول فتأمل المساحة الشاسعة بين واقعه في مكة وما يطالب به في العراق». وعن الزبير قال: «وفي مصر حدث الشيء نفسه حيث طالب الزبير بن العوام بتقسيم أرض مصر على المقاتلين ورفض الخليفة عمر ذلك». وقد نقل د. محمد

وأين نظريات علوم الأحياء والكيمياء والذرة وحسابات ونظريات الفضاء التي تتبدل كل يوم؟ أليس هذا دليلاً على أن الفكر الإنساني يتطور مع الزمن ويتبدل معه ما كان يظنه حقائق مطلقه؟ وما كان بالأمس حقيقة أصبح اليوم مشكوكاً فيه؟

إن الأمر المخيف هو: إذا كان هذا هو رأينا من الشك في مثل هذا الرجل سيدنا بلال بن رباح الحبشي الذي صبر على أقسى أنواع التعذيب الوحشي في سبيل معتقده، فمن يستحق الثقة بعد ذلك في طول الزمن وعرضه؟ وخاصة هذا الزمن الذي أصبحت فيه الثقافة مهنة ارتزاق وتكسب على حساب أي الحقائق، وكيف لأمة يشكك د. محمد حسن في مقدساتها أن تكون أمة محترمة الجانب؟ وكيف سنبنّي مستقبل حضاري من أمة كما يقول د. محمد حسن بأنها «أمة إنفعالية سريعة التأثير سريعة الإقتران لاتملك الصبر على البحث ولا التشكل في الدوافع، وأنها أمة تمزج خبرتها الإنسانية الماثلة وتتعلق بخبرة خيالية مثالية تستزلها من عالم الحلم، وأنها أمة قد دفعها نزعتها الإنفعالية وحلمها المثالي المناقض لواقعها إلى فرض الحماية على الحقيقة فتضيق بالجديد وتقاوم التغيير ونتهم ما لا يوافق اعتقادنا بدلاً من مناقشته».

ولا يغيب عن بال د. حسن ولا عن بال غيره بأن هذه السلبات لا يمكن أن تجتمع في أمة واحدة فما بالك بإيجابياتها.

أنا لا أريد أن أقول بطمس الحقائق ولكي أقول دعوا ما تم وأنهى منذ زمن بعيد ولا يمكن إعادته ولا تصحيحه ولا مصلحة لبحثه إن كان هنالك فعلاً خطأ وصواب، وقد دعا د. محمد حسن في آخر مقاله إلى احترام حرية الأحياء بلا

إلى الشمام مجاهداً ومرابطاً وتوفي هنالك». ومع أن د. حسن قال ما قال بالشك في سلوكيات بعض الصحابة الدنيوية فإنه - فيما يبدو من هذا المقال - يشكك في ادعاء مسيئة وطليحة الأسدي الكذابين في ادعاء النبوة ويقول «إنه لا يعقل بأن يقولوا ما قالوا عن الحمام واليمام والضفدع والضفدعين لأن العرب لا ينطلي عليها مثل هذا الهزل بالعقل وبالحقيقة التي تعترف بأن عشرات الآلاف من رجال القبائل خرجت تناصر هذين الرجلين ولا يقبل في العقل أن يتم هذا بمخاطبة الضفدع أو بالقسم باليمام».

فإذا عرفنا بأنه لا يمكن أن تكون هناك نبوة بغير وحي فهل يتكرم د. محمد حسن بذكر حقيقة ما قال وحي هذين الكذابين؟ لأننا لم نسمع أو نقرأ غير ذلك.

إن هذا للدليل واضح على أن أمر الحقيقة هنا نسبي وليس مطلق لأن الإنسان بطبيعته يمتد أن الحقيقة هي ما يقوله ويمتدده هو فقط، فانقسام الناس على نظرية «دارون» في التطور العضوي بين مؤيد ومعارض يتهمه بالزندقة، ومساجلات نيوتن القاسية بينه وبين بعض زملائه من العلماء وغير ذلك من نسبية النظر للحقيقة لكل منهم، لدليل على أن الفكر الإنساني لا يقر الحقيقة المطلقة إلا في بعض الثوابت الإنسانية التي لا يمكن النظر إليها بغير ذلك كمفاهيم الصدق والكذب والأخلاق وغيرها من المسلمات العلمية الثابتة. أما في غير ذلك فمفهوم الحقيقة يتغير من شخص لآخر، فخذ مثلاً: أين نظرية مالتوس التشاؤمية حول النمو السكاني الكبير والنمو الغذائي المحدود، وأين النظريات الاقتصادية المتتالية التي لا تكاد تستقر حتى تأتي نظرية أخرى تتسفها،

تفرقة بين عظيم وحقير، أفلا يكون من الأولى احترام الأموات الذين لا يملكون قدرة الدفاع عن أنفسهم ولا يملكون تصحيح ما صنعوا ولم تعيشوا تلك البيئة وظروفها التي عاشوها حتى يحق لكم تقديم الحديث عنهم؟.

أليس من الإجدى للرسالة البناءة المخلصة، أن تقي هذه الحياة التي تتسارع من حولنا والأمم الأخرى منهمكة بالبناء الحضاري الخلاق بينما ما نزال نضيع الوقت في شتم ماضينا والنيل من شخصياته البارزة وبذر الشك في العقول الفضة التي تنتظر منا أن نكون مثالا يحتذى في التربية والتعليم من أجل البناء الحضاري واحترام سلوكيات وفكر الآخرين؟ هل هذا هو التتوير المراد؟.

أما مايقوله د. حسن عن الإنفعالية وسرعة التأثر فأقول له: كيف أمكن لهتلر ووزيره «جوبلز» أن يشمل تلك الحرب الجهنمية على العالم ويُقنع بفكرته تلك الأمة الألمانية وجعلها وهي في أوج الحضارة أن تلقي بفلذات أكبادها في تلك الحرب المهلكة التي أهلكت شباب ألمانيا واقتصادها ومقدراتها بل وألقت بألمانيا كلها في أيدي الحلفاء ليقسموها ويستعمروها ربحاً من الزمن؟ أليس السبب هو العاطفة والإنفعالية التي يتهمنا الجميع بها على أنها نقص وعيب فسينا؟... وكيف أمكن للإنجليز والفرنسيين والإيطاليين وغيرهم أن يُقنعوا الآباء والأمهات بأن يدفعوا بأبنائهم إلى المجهول فيأتوا إما مشاة أو في وسائل النقل البحري البائسة أو على الدواب من أقاصي أوروبا يصارعون الأمراض والأهوال لكي يقاتلونا في بلادنا ويستعمرونا ويكتبوا فترة من أخزى فترات تاريخنا العربي؟ أليس بإقناع العاطفة ودوافع الوطنية الكاذبة؟ ثم كيف تركنا المستشرقين في هذه المعصور

الحديثة - ونحن ندعي الوطنية والغيرة على مكتسباتنا - أن يكتبوا تاريخ أمتنا كيفما شاءوا؟ بينما أن معظم مثقفينا يتكالبون على ما يقوله لنا هؤلاء المستشرقون ويقررونه في مدارسنا على أنه حقائق مطلقة ولم يكلفوا أنفسهم بالبحث والتتقيب في أرضهم وأوطانهم ليكشفوا حقائق هذه الأمة العظيمة التي علمت الإنسانية القراءة والكتابة والنظام والقانون والتعامل الإنساني، بل إن الكثيرين منهم لا يعرفون عن تاريخهم العربي إلا جاهلية الأعراب الذين عاشوا حول مكة والمدينة وما جاء به الإسلام وما بعده.

وأما ما يقوله د. محمد حسن بأن الأمة العربية لاتملك الصبر على البحث ولا التشكل في الدوافع فإنني لو أردت أن أعدد الأسماء التي عرفت الصبر والتشكل في الدوافع - ولو أنني أشك في معرفتي مالذي يقصده د. محمد حسن بالتشكل بالدوافع - لطال المقال ولكني أذكره بالرجال من العرب والمسلمين الذين صنعوا أسس الحضارة الحالية والتي اعترف لهم بفضلهم أعداؤهم بينما أنكرهم أبناؤهم الذين بلا شك تذكّروهم تلك الأمجاد بالانفصام النفسي والتاريخي وما سببوه بمعجزهم من تخلف وأمية حضارية لا يحسدون عليها، ولذا فهم يفضون هذا التراث وينعتونه بشتى النعوت التي تقلل من شأنه وعظمته وأنى لهم ذلك، فبينما تحتفل أكاديمية العلوم في الإتحاد السوفياتي في الثمانينات بمناسبة مرور ١٢٠٠ عام على ولادة عالم الرياضيات العربي وواضع أسس علوم الجبر محمد بن موسى الخوارزمي، وتقيم أكاديمية العلوم في الولايات المتحدة الأمريكية لوحات تذكارية جدارية للكميائي العربي جابر بن حيان وتسمي وكالة ناسا للفضاء

مواقع على سطح القمر بأسماء العلماء العرب وغير ذلك الكثير من مناسبات التكريم التي تقيمها المحافل العلمية العالمية لمعالم تراثنا نجد أكثر أبنائهم الذين كان عليهم الفخر والإقتداء بهم في العلم والمعارف والبناء الوطني الجاد، يقدحون في تلك الشخصيات بل وحتى في نواياها بلا تثبوت ولا تمحيص ومن هذا نرى الظلم في مقولة عدم مقدرة العرب والمسلمين على الصبر في البحث والتشكل في الدوافع.

وما يقوله الأستاذ الدكتور محمد حسن عن عزل الأمة خبرتها الإنسانية وتعلق بالخيال الذي تستزله من عالم الحلم فأواقفه عليه الرأي لأن هذا واقع نصنعه ونميشه اليوم للأسف الشديد بسبب تعطل العمل الإبداعي لدينا اليوم على أن إصلاح ذلك لا يأتي بإلغاء التراث وتسفيه رموزه بل يجب أن يأتي بتسفيه مايقع اليوم من استنزاف لتراث الأمم الأخرى وخاصة فيما يتعلق بالآداب واللغة ودسها في لغتنا وآدابنا والنوم عن عمليات البحث التاريخي المتعلق بالحضارات السابقة للأمة العربية وتركها للطامعين والحاquدين يكتبونها كيف يشاؤون، ونظرة واحدة على الهوامش في أي كتاب في التاريخ العربي وغيره نرى جهد الأسماء الأجنبية فيه بما يكفي لإكتشاف الجهد الهزيل من الباحثين العرب ويكشف عن مدى غيرتهم على أمتهم وتراثهم، فهنيئاً للمثقف العربي بثقافته وبأحلامه.

أما مقولة حلمها المثالي المناقض لواقعها وفرض الحماية على الحقيقة وضيقها بالجدد ومقاومتها للتغيير واتهام ما لا يوافق اعتقادنا بدلا من مناقشته فهذه هي الحداثة المستوردة التي جاء بها عصر التتوير المزعوم الذي أطفأ ما تبقى لدينا من مصابيح لكي

لا نرى إلا ما يقدمه لنا الآخر على ضوء مصباحه هو الذي أضلنا عن ماضينا المشرق لكي نبقي مقيدين بحاضره الذي أنكر علينا كل فضل في البناء الحضاري وأعانه على ذلك طلاب شهوة الظهور ولو كان على جثة الوطن.

ومما أله التجديد هذه معاملة نسبية محضه إذ أن البعض يرى أن التجديد هو الإستيراد الثقافي بكل ما فيه من صالح وطالح بل ويميل الكثيرون إلى نبذ التراث واستبداله بتراث الأمم الأخرى، بينما يرى المعتدلون أخذ ما يصلح ونبذ ما لا يتمشى مع موروثنا من عادات وتقاليد ولغة وآداب وكان الأولى أن لا ننحرف وراء التطرف في قبول كل الحاضر وإلغاء الماضي وإن أمة بلا ماضي لن يكون لها حاضر ولا مستقبل، وإذا أردت أن أبحث عن التجديد فليكن في آدابي وثقافتي ولغتي مستمداً ذلك من تراثي ومهتدياً به لا أن أحل التراث الأجنبي بدلا من تراثي، فعند ذلك لا يكون لي فضل فيه ولا إبداع فهو ليس لي ولمست منه، ولم يقتصر كلام د. محمد حسن على ذلك فقد تعدا إلى اللغة العربية فهو يريد الإختصار لا التضخيم والتفخيم وهو يعلم أن ذلك أولا موجود في كل اللغات ويعلم أن هذا ليس عيبا في اللغة بل بالفرد الذي يستخدمها كما أن الدكتور يذكر مثالا على عيب الفكر فينا بتسمية العصر الذي قبل الإسلام بالجاهلية، بينما يسمي الأوروبيون ما قبل المسيح عليه السلام بـ (ما قبل التاريخ) ويعلم د. محمد حسن أن اللغة العربية ذات مدلولات مباشرة وليست لغة مصطلحات ومدلول الجاهلية في هذا المحل من المرد التاريخي مدلول ديني يدل على جاهلية العرب بالدين وتعتبر عن نقلة مهمة من حياة الفوضى والعصبية

بالكذابين؟ وأقول فأما التصغير فهو شائع عند العرب ولم يقتصر على مسيلمة وطلحة الكذابين بل هناك قبائل صُفِّرَ اسمها كبنى سُلَيْم ومسيك أبي قُروة المرادي الذي أسلم وولاه الرسول عـل بني زبيد وبني مراد ومذحج والأمثلة على ذلك لا تعد ولا تحصى، وأما ما يقصده د. محمد حسن بذلك فأتى تأويله لصاحب العلم.

على أن د. محمد حسن عبد الله قد أحسن ختام المقال بلا شك حين قال «بأن الحقيقة الكاملة يجب أن تكون محددة بالأهداف العقلية والحضارية والسلوكية العملية وأن لا تمتد إلى مراقبة الناس وتعقب تصرفاتهم وإن الحرية الشخصية والأسرار الخاصة والبيوت المستورة لا يجوز الإقتراب منها فهي مصونة بالدين والدستور والقانون والمرفع العام واستباحتها تؤدي إلى شيوع الإنحراف والتجرف على الخطأ وازدواج السلوك».

أما إن كان ذلك فنعم ولكن ذلك في الحدود الشخصية، أما حدود الشخصية العامة للأمة وموروثها فلا يحق لأحد منا تجاوزه بحجة البحث عن الحقيقة بالتشكيك في بناء شخصيتها من خلال التشكيك في أعظم مصادرها ورموزها، فدعوا المقدسات والتراث حتى ترتقوا إلى مستواه وتعودوا للانتماء إليه والإبداع فيه، وإلا ما الفرق بيننا وبين فضائع الاستعمار والإستشراق ودوره في بقائنا في فلك المجهول بلا حاضر ولا مستقبل، وصدق النبي حين قال:

وكاننا لم يرض منا برئب الـ
سهر حتى أعانته من أعانا

القبلية إلى حياة التشريع والنظام والبناء الحضاري، ولكلمة الجاهلية في اللغة العربية معاني كثيرة ومن يريد التوسع في ذلك فليرجع إلى لسان العرب لإبن منظور مادة (جهل)، أما جملة ما قبل التاريخ فهي كلمة عامة ليس لها حدود.

والسؤال المهم هو: هل التجديد من أجل التجديد دون هدف إصلاحى؟ إذا كان كذلك فهو مرفوض تماما لأنه ضياع فلا يمكن لأي إنسان أن يمكس بورقة وقلم ويسهر الليل ليكتب جديدا، لأنه لن يأتي بجديد والسبب أنه ليس لديه هدف من هذا التجديد، إنما التجديد هو معالجة ما تفرضه عليك الحياة وتعاملها هو يكل مستجداتها وأحداثها الآتية ومن هذه المعاناة يأتي التجديد، وبذلك يكون الهدف، وبذلك يكون العمل الجديد، وعلى قدر ما تكون المواجهة صعبة يكون الإبداع. ثم هل التجديد في الكتابة يشتمل أنواعها؟ أم في شتى العلوم والمعارف؟ وأين هو الجديد في العلوم والمعارف عندنا اليوم؟

إن الأمم تبني أوطانها بالعلوم ويتطور وسائل حياتها ووسائل الإنتاج. إذا كانت أمة تعمل. بما يتمشى مع بيئتها وأساليب معيشتها وهذا ما نحتاجه اليوم وإلا لن نتمشى مع العالم الحضاري ولن نستفيد من هذه الحضارة الجديدة والثورة العلمية شيئا غير دفع الثمن ولهذا أوطاننا اليوم أسواق رائجة لأمم بعضها لم يظهر على المسرح الإقتصادي إلا اليوم.

وهناك شيء من تساؤلات الأستاذ الدكتور محمد حسن عبد الله في المقال لم أفهم دوافعه ولماذا أقحمه في هذا المقال وهو ما يشبه الإحتجاج على تصغير اسمي مسيلمة وطلحة الكذابين وكان اسماهما مسيلمه وطلحه كما يقول ويتساءل: ألم يكف أنهما سميا

سؤال الشعر

بقلم: محمد غيث الحاج حسين
(سوريا)

سؤال الشعر

بقلم: محمد غيث الحاج حسين
(سوريا)

الشخصية personality «وهي القاسم المشترك لوجداننا وعواطفنا». وتتمحور فكرته تلك حول الكبت الذي تمارسه الشخصية الخلقية، بما تتضمنه من عقلانية وكوابح وقيم اجتماعية، على الشخصية باندفاعها وغفوان أحاسيسها وعواطفها ويكون من ذلك مدخلاً لتفسير ما أسماه «تقطع العبقرية». فالعبقرية تظهر لدى المبدعين كما هو معروف في مرحلة الشباب والفتوة في حين أنه مع مضي الزمن تتحول شعلة الإلهام والإبداع إلى شيء من الرتابة والبالادة والكثير من الاحتراف الخالي من الروح المبدعة. ويعمل ذلك بالاستناد إلى علم النفس والتحليل النفسي، فكبت غريزة ما لا يعني موتها وإنما انحراف مسارها وظهورها بشكل مختلف «وما هو مكبوت في الوعي يمكن أن يوجد فعالاً في الخيال الذي يمكن أن يتطابق مع ما قبل الوعي حسب تعبير فرويد» ص ٢٨. وبالتالي فإن انهزام ينبوع الإلهام وجفافه يكون من خلال التدويب البطيء الذي تمارسه الشخصية الخلقية للشخصية فيها. ولا يفهم التمارض بينهما بشكل ميكانيكي بل إن الشاعر بحدسه وقدرته على ملاحقة العبقرية في مواطنها قادر

لطالما حير الشعر الفلاسفة والأدباء معاً وألفز عليهم محاولين له تفسيراً وشرحاً. ما هو الشعر؟.. طبيعته؟.. مصادره؟.. طبيعة الإلهام عند الشاعر؟... إذا كانت هذه الأسئلة تتطبق أيضاً على أجناس فنية أخرى إلا أن خصوصية الشعر تكمن في أوليته وأسبقته وارتباطه بما هو قبلي وتأسيسه الخلاق لسؤال الوجود الإنساني. هربرت ريد الناقد الأكاديمي البريطاني المعروف يحاول في كتابه «طبيعة الشعر» طرح سؤال الشعر بطريقته الأكاديمية وبتعرف من خلال الكتاب أيضاً على هربرت ريد الشاعر، فقد ضمنه بعض قصائده، ولذلك تبدو مقاربه تحمل شيئاً من الذاتية مع أن لغة الكتاب وطروحاته وأسلوبه تتسم بسمة تعليمية واضحة إلا أنها لم تكن لتقتل من المتعة في قراءته وارتياح الآفاق الواسعة التي رسمها لنفسه فيه. يميز ريد، في سبيل الوصول إلى تحديد شخصية الشاعر، بين نوعين من الشخصية: الشخصية الخلقية charater ويعتبرها بمثابة «مثل أعلى يختاره الفرد، ويضحي في سبيله بكل المطالب الأخرى وخاصة نداءات الوجدان والعاطفة».

عملية تخليق مستمرة بحركة تجاوزه
لولية تحافظ فيها اللغة على أصالتها
بتجدها المستمر وولادتها من رمد
السائد والمتعارف عليه.

يمتبر ريد أن كل شاعر إنما ينبع
إلهامه من معاشته للغة الأم وحياته في
خضمتها وإدراكه العميق لجوهرها، الأمر
الذي لا يتوفر للوافد الغريب على اللغة،
فكل شاعر أصيل إنما يكتب بلغته.

هذه النظرة لا تتسم بالدقة
والمصادقية خاصة إذا عرفنا أن ثمة أدباً
يكتب باللغة الإنكليزية، والتي لم تكن
بالنسبة لأصحابه اللغة الأم وأقصد
الكثير من أبناء الدول المستعمرة الذين
تعلموا لغة المستعمرين وكتبوا بها الشعر
والرواية والمسرح ووصلوا إلى مكانة
رفيعة في دنيا الآداب الإنكليزية
والعالمية، بل أنهم استطاعوا أن يجددوا
دم الأدب واللغة بمواضيع وأساليب فيها
الكثير من الجودة والابتكار، عدا عن أن
الوافد على لغة ما يمتلك خاصية الجراءة
على التوصل من قواعدها الراسخة
وزخرفتها لأنه يبقى في الحساب الأخير
أقل تأثراً بالضغط والكبح الذي تمارسه
المواضعات الاجتماعية المهيمنة على
اللغة ولذلك يمكن أن نفهم ملاحظة
عباس بيضون في تقديمه لترجمة برنار
نويل عن الفرنسية، بأن على الشاعر أن
يكون أحياناً أجنبي لغته.

وبالتأكيد لا يكتمل الحديث عن
الشعر دون الحديث عن جانب الفموض
فيه الذي كان دائماً متار جدل واختلاف
بين دعاة البساطة والسهولة والمعرضين

على أن يحقق التواصل. ويمبر ريد عن
ذلك بأسلوب متقن حين يقول عن المبدع
وهو يواجه شخصيته «يقف وهو يدرك
إدراكاً تاماً الحدود المتأرجحة لعقله
الواعي، والأفق الممتد والمتقلص والمتنوع،
حيث يلقي ضياء الوعي ظلام البهول،
والشاعر، من خلال بقائه مدركاً لهذه
المنطقة من الضياء ومراقباً في الوقت
نفسه الأفق ابتغاء اقتراح لضياء أكثر،
يجتذب ذلك الضياء الجديد إلى وعيه
مثلاً يحدث في الشفق أن لا ترى النجوم
بنظرة عجل، لكنها تبدو مضيئة لدى
التحديق المركز» ص ٣٦.

يميز ريد بين النثر والشعر متكناً في
ذلك على أفكار الفيلسوف الإيطالي
جيامببتستا فيكو الذي يقتبس من كتاب
بنديتو كروتشه، فكرة «أنه النشاط الأول
للعقل البشري. وقيل أن يكون الإنسان قد
بلغ مرحلة تشكيل الموالم يشكل الأفكار
المتخيلة، وقبل أن يتأمل بعقل صاف
يدرك بقدرات مضطربة مشوشة....
وقبل أن يتكلم نثراً يتكلم شعراً» ص ٤١.

ففي النثر يسود الاستخدام
الاصطلاحي، المنطقي، المؤدي إلى فكرة
محددة، بهدف الإيضاح والتعبير عن غاية
معينة، وبالتالي يكون استخدام الكلمات
من داخل السائد والمألوف في اللغة، في
حين أن الشعر يمثل حالة مختلفة هي
أقرب إلى الاقتحام الجري لمواطن
العممة فيها، إبراز ما هو منسي ومهمل
جاء المواضعات الاجتماعية المقيدة لها،
التخلل في نسجها على اعتبار أن ليس
ثمة شيئاً نهائياً هو سقف لها، بل هناك

وبالتأكيد فإن ما قيل ويقال عن ضرورة الغموض إنما ينطبق على الشعر الأصيل والحقيقي دون الزائف والضعيف الذي يجعل من السمة غاية بحد ذاتها وهوية وغطاء للشعريته.

أخيراً يرى المؤلف في الحلم ينبوعاً هائلاً من ينابيع الطاقة الشعرية يمدّها بالإبداع والتألق عبر الصور والذكريات والاتفعالات التي تظهر جزئياً في الحياة الحلمية، بل إن الفن عموماً هو اقتراب حثيث من هذه الحياة وذلك يفسر جزئياً خلود الكثير من الأعمال الفنية على مر التاريخ.

«الخيال هو القوة التي نستطيع بواسطتها أن نلم بالشروط المتناقضة لتجربتنا، ومن ثم نأتي بأوسع التعارضات داخل بؤرة واحدة، وتحت ضياء يجمعها في كل، في التحام، في تكامل محسوس ومشكل هو العمل الفني، تلك الأعجوبة التي هي البنية الوحيدة في حوزتنا لإدراك أي شمولية وسرمدية يحظى هذا فوق الواقع» ص ١٢٢.

طبيعة الشعر،

المؤلف هيربرت ريد

المترجم: د. ميسى علي العاكوب

إصدار: وزارة الثقافة السورية

من أنصار الترميز والغموض. وفي طرحه لهذه الفكرة يميز ريد بين الغموض الذي هو تخيلي وبين اللبس وهو أساساً نحوي ويستند إلى فيكو في نمسه المذكور أعلاه في تبين ضرورة الغموض وملازمته للشعر على اعتبار أن منشأه إنما هو الخيال والإحساس القادرين على تقديم وطرح أسئلة كونية، وجودية وهو أمر لا يمكن أن يتبرهن للجلي، الواضح، البسيط. ويخلص مع فيكو «إلى أن الصفة الحقيقية للشعر هي هذه الصفة ليس غير: جعل المستحيل قابلاً للتصديق» ص ١٠٤.

ويستند أيضاً إلى الشاعر الفرنسي بول فاليري الذي يؤكد على ضرورة الغموض مستكراً السهولة والوضوح الذي يطالب به قارئ كسول، ممتبراً أن الشعر هو مرحلة متقدمة على الكتابة والنقد، مرحلة ترجع في أصولها إلى ينابيع الأولى للغة، فتتميز بالعمق والنقاء الغريبيين عن ميدان الحياة العملية ولذلك فمن الخطأ مطالبة الشاعر وموأل شرح قصيدته لأن في ذلك تقويضاً للجانب الإبداعي فيها وهو تعدد مستويات وأوجه قراءتها، فالشرح والتفسير أمر يقتل العمل الإبداعي ويجمده، يحبس في لفة اختزالية ميتة، أحادية في الوقت الذي تطمح فيه القصيدة إلى الانفلات والعصيان وارتداد قارات جديدة في مجاهيل اللغة.

المليودراما الاجتماعية
في النص الأدبي لـ الدرجة الرابعة

جيد الورقي

(مضرب)

م

الميلودراما الاجتماعية في النص الأدبي للدرجة الرابعة

بقلم: د. السعيد الورقي
(مصر)

■ عبدالعزيز السريع له موقف فكري وعلى وعي بأمانة الكلمة

الثقافية المعاصرة، ومبدع على وعي تام بأمانة الكلمة ومسؤولياتها كما أنه على وعي تام بمسؤولية الكاتب ودوره في الكشف والتغيير، كما أنه على وعي تام بالحراك الاجتماعي في واقعه وأسبابه ومشاكله، ومن هنا تأتي أهمية النظر في عمل ابداعي لعبدالعزیز السريع خاصة وأن هذا العمل نص مسرحي، وإن انتمى في تشكيله للميلودراما الاجتماعية، إلا أنه يحمل هموم الدراما الحديثة وأولها أن المسرحية قضية تعرض أمام جمهور للمناقشة، وأن هذه المناقشة ينبغي أن تقود المشاهد إلى اتخاذ موقف من القضية المعروضة. وليس من المهم هنا أن نتفق أو نختلف مع وجهة نظر المؤلف، ولكن المهم بالدرجة الأولى هو ما تقود إليه المناقشة بين المؤلف والنص، وبين النص والممثلين وبين النص والممثلين والمشاهدين. المهم هنا هو ما تقودنا إليه المناقشة من مواقف، وما تبصرنا به، وما تضيئه في أعماقنا بما يوصلنا إلى التطهر الأرسطي.

مسرحية الدرجة الرابعة للأستاذ السريع، كتبت في أوائل السبعينيات، وقدمت على مسارح الكويت ودمشق والقاهرة إخراجاً وتمثيلاً كويتياً، ولا غرابة في هذا، فالحركة المسرحية في الكويت حركة مزدهرة منذ فترة ليست بالقليلة، والأستاذ السريع ونصوصه الابداعية علامات هامة ومميزة في هذه الحركة. ثم رأى الكاتب أن ينشر النص

المسرح كما هو معروف نص أدبي وحرفة تشمل آليات العرض من إخراج وديكور وأكسسوارات وإضاءة وحركة ممثلين وإدارة مسرح وغيرها من آليات العرض المسرحي، حيث يتحول النص الأدبي القائم على اللغة الدرامية في قالب فني خاص نطلق عليه النص المسرحي، حيث يتحول هذا النص بواسطة هذه الآليات إلى فن آخر، هو فن المسرح.

فالنص المسرحي هو الأساس والبدية للعمل المسرحي، بل إنه في الإمكان أحياناً الاكتفاء بالنص للقراءة بشرط توافر القارئ الذي يملك القدرة على إعادة مسرحية النص داخله - داخل القارئ - كما في معظم مسرحيات الدراما الذهنية، وكما في مسرحيات المسرح في مصر.

وفي ضوء هذا التقى، يمكن قراءة النص المسرحي نصاً أدبياً أولاً وصوغاً درامياً ثانياً، وإيقاعاً لحركات أدائية في مشاهد تمثيلية ثالثاً.

عبدالعزیز السريع.. اسم معروف في المشهد الأدبي المعاصر، مثقف له موقفه الفكري وأسهاماته العديدة في الحياة

الدرامي في كتاب، فكانت هذه الطبعة التي بين يدي والمنشورة عام ٢٠٠٣ عن دار قرطاس للنشر بالكويت.

صاحب الدرجة الرابعة «وليد» شاب كويتي، يشغل وظيفة في الدرجة الرابعة تدر عليه راتباً معقولاً لأسرة ميسورة الحال يمكن أن تعيش به حياة هادئة مطمئنة، بلا قلق ولا خوف لكن الأمور لم تمض هكذا، فزوجته وابنة عمه ثريا، شديدة التعلق بالمظاهر المادية التي بدأت تفزو حياتها، خاصة وإنها أمام انبهارها بهذه المظاهر المادية الجديدة لم تع الأمور برؤية عقلية تقيس الطموح والرغبة بمقياس الطاقة والممكن. بدأت ثريا مشروعاتها بالإصرار على الاستقلال بحياتها الأسرية والخروج من المنزل الكبير الذي تزوجت وليد فيه، منزل أسرة وليد، فهي تريد أن تحقق خصوصية ذاتية تفقدها في البيت الكبير.

ومع أن الناصحين لوليد ومنهم عمه والد ثريا وسامي أخوها طلبوا من وليد ألا يكثر ثريا لرغبة ثريا وأن يحتفظ في يده بزماء أسرته، إلا أنه أمام ضعفه وتردده وحبه لامراته، يستسلم لقرارها، فيخرج من بيت أبيه إلى سكن خاص حيث وعدته زوجته بأنها سوف تحقق له الهناء كله عندما ينتقلون إلى مسكن خاص.

وهي المسكن الجديد تزداد تطلعات ثريا، فتقيم الحفلات الصاخبة، وتتفق ببذخ عليها وعلى ملابسها غير مبالية باستدانة زوجها، وتهمل بيتها وأبنائها وزوجها.

وتكون المواجهة عندما يهدد وليد ثريا بأنها إن لم تتوقف وتعود إلى رشدها وبيتها وأولادها وزوجها، تاركة هذه الحياة التي لا تناسبهم، فسوف يستعمل حقه في تاديبها، بل وتطليقها إن لزم الأمر.

وتتناثر ثريا للحظة، ربما لأنها لم تكن

تتوقع من هذا الوليد الطيب هذه الثورة، فتعلن له عن توبتها، وأنها أدركت الآن الحقيقة، وتبدي ندمها... لكنها لا تلبث أن تعود لما كانت عليه، عندما يصلها صوت صديقة لها على الهاتف، يدعوها إلى حفل من حفلاتهن.

صحيح.. أنها ترددت كثيراً قبل أن توافق، لكنها وافقت في النهاية لتقطع كل أمل في الإصلاح، تاركة وليد المتردد يجلس بإعياء على منتصف السلم حيث أوصله موقف التردد الذي ألقى فيه نفسه بحكم طبيعته ومكوناتها النفسية.

نجح الكاتب في أن يعرض قضيته في أطرها الفردي والاجتماعي والإنساني في آن واحد. وهي براعة فنية بلا شك كما أنها عمق في الرؤية والتناول.

هنا المشكلة في بعدها الأول، بعدها الفردي، مشكلة وليد وثريا اللذين عجزا عن إقامة بناء أسري متماسك لضعف شخصية وليد، وتسلب ثريا وتعلقها بالمظاهر المادية مع طموحها الزائد والمشكلة في بعدها الاجتماعي، مشكلة واقع اجتماعي يميّشه مجتمع يمر بمرحلة تحول نتيجة لمتغيرات اقتصادية تركت آثارها على البيئة الاجتماعية.

والمشكلة أيضاً مشكلة إنسانية تناقش إلى حد ما إزاحة المرأة لدور الرجل في القيادة والمكبة، وما يمكن أن يتولد عن هذا من إخلال بكيان الأسرة والمجتمع في نظر الكاتب، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى أثر النظرة الأنثوية والفردية على الواقع الإنساني.

استطاع الكاتب بما لديه من خبرة فنية، وما يملكه من عمق في الرؤية والإحساس أن يمزج هذه المضامين متقللاً من البعد الفردي إلى البعد الاجتماعي الواقعي إلى البعد الإنساني

وفقاً لمكوناتهم الخاصة. وخلافاً لمسرح الميلودراما، فلم يدفع الكاتب بالشخصيات الثانوية أو المهرجة أولاً، وإنما دفع بالشخصية الرئيسية مع بداية العرض في داخل المشكلة. فالمكان خال في قاعة صالون عادي، وتدخل ثريا لتجيب على مكالمات هاتفية، وتوضح من خلال المكالمات الموضوع الدرامي للمسرحية، كاشفة عن طبيعتها المتسلطة والانتهازية والرافضة والمتعلقة بالمظاهر المادية اعتقاداً منها بأنها وحدها هي التي يمكن أن تحقق لها العصرية والتحرر.

ثم يدخل وليد ليزيد المؤلف من تعميق المشكلة من خلال حوار قطبي الحدث الدرامي الرئيسي، وهو حوار سريع الايقاع فيه تكثيف درامي ملحوظ للموقف وللشخصيتين.

ومع وجاهة الحجج التي يدفع بها وليد لاقتناع ثريا، إلا أنها بحكم طبيعتها وتكوينها لا تتزحزح عما تريد، بل إنها حتى لا ترغب في مناقشة القضية، فقد اتخذت قراراً ولا سبيل إلى مناقشته أو العدول عنه. ثم يتوالى دخول الشخصيات الأخرى الثانوية التي تتعاون في تعميق ومناقشة الحدث.. سامي شقيق ثريا.. الأب، والد ثريا.. أحمد صديق وليد.

ومن خلال انتقال الحركة المسرحية من الخارج إلى الداخل والعكس يقيم الكاتب مواقف حوارية ثنائية بين ثريا ووليد، وبين وليد وسامي، وبين وليد وأحمد، وحواراً ثلاثياً بين ثريا ووليد والأب، وذلك بقصد مناقشة المشكلة واستعراض وجهات النظر المختلفة والتي تمثل مواقف الأجيال، كما تمثل مواقف النوع، كما تمثل أيضاً مواقف وجهات النظر.

وينتهي فصل العرض وجزء من المناقشة بانتصار ثريا واستسلام وليد

مما أعطى لعمله ثراءً في الرؤية والتناول، فتجاوزت المسرحية مجرد التعبير عن مشكلة فردية خاصة أو حتى مشكلة اجتماعية إلى رؤية إنسانية عامة. تنتمي مسرحية «الدرجة الرابعة» للأستاذ عبدالعزيز السريع إلى مسرح الميلودراما الاجتماعية، وإن استفاد الكاتب من صوغه لمسرحية من بعض صيغ الدراما الحديثة وخاصة المسرح الطبيعي والمسرح التسجيلي، في استفلاله لحيلة مخاطبة الجمهور والإلحاح على إلقاء فكرة الاندماج بين المشاهدين والعرض.

قسم الكاتب مسرحيته إلى ثلاثة فصول، وحاول أن يحتفظ للمسرحية ببعض التيمات التقليدية الخاصة بوحدة الزمان والمكان والشخصيات، كما احتفظ من مسرح الميلودراما بعنصر السخرية والمفارقة وبشخصية المهرج لاشاعة بعض أجواء البهجة أمام قتامة المشكلة. وكاد أن يلجأ إلى صيغة التحول الفجائي في المسرحية في تحول وليد وتحويل ثريا، ولكنه عدل عن هذا في نهاية مسرحيته، وكان هذا العدول في الحقيقة في صالح العمل والشخصيات.

ومسرحية «الدرجة الرابعة» للأستاذ السريع تعكس خبرة مسرحية ملحوظة ومعرفة وثيقة بفن المسرح، وهو أمر أساسي لمن يكتب للمسرح.

فالنص مكتوب بعناية شديدة، والشخصيات محددة الأبعاد ومرسومة بدقة ملحوظة، وإيقاع الحوار الناقل لحركة الحدث ايقاع درامي موفق.

يبدأ الفصل الأول بعرض القضية في أبعادها الفردية والاجتماعية والإنسانية، وفي تقديم شخصيات الحدث الدرامي في مكوناتهم النفسية والاجتماعية، ثم وهم يتحركون داخل إطار ثقافي واجتماعي يحكم سلوكهم وردود أفعالهم

في النص المسرحي، فهو إلى جانب كونه ناقلاً للحركة والحدث، وكاشفاً عن طبيعة مكونات الشخصية، هو إلى جانب هذا خطاب الكاتب إلى الممثلين والمخرج، وخطاب الكاتب إلى المشاهدين، وخطاب الممثلين والمخرج إلى مضمهم، ثم هو خطابهم مع المشاهدين.

ولكي يحقق الحوار هذا يحتاج إلى مهارة خاصة من الكاتب، إذ عليه أن يضع في اعتباره طبيعة القضية والمواقف، وطبيعة الشخصيات وطبيعة المشاهدين.

وهو ما يكشف عنه الحوار الدرامي الذكي الذي وفره الكاتب لمسرحيته، فهو حوار سريع الإيقاع مركز الجمل، غني بالتلوين الانفعالي الذي يتراوح بين السخرية المتهكمة خاصة في حوار عبدالله وحوار سامي، وبين الجدة القاطعة والرقعة المصطنعة في حوارات ثريا، وبين التردد والاستكانة الخافتة في حوار وليد حتى في موقف التغير.

استخدم الأستاذ السريع في حوارهِ اللهجة العامية الكويتية ليعقق للعمل واقعيته، ومع هذا فهي لغة حوارية ميسرة على غير الكويتي من ناحية، ومن ناحية أخرى فهي لغة تملك قدراً لا بأس به من الشاعرية الانفعالية التي تجعلك تتفاعل بالموقف وتستشعره.

مسرحية «الدرجة الرابعة» للكاتب المريني عبدالعزيز السريع نص درامي يعي مفهوم المسرح ورسالته وآلياته الفنية، استفاد فيه الكاتب من خبرة مسرحية ملموسة ومن معرفة وثيقة بوظيفة النص ودوره في العمل المسرحي. ولاشك أن هذا كله كان وراء اختصار المسرح الكويتي له، ليمثل المسرح الكويتي وما وصل إليه على المسارح العربية المختلفة.

بموافقته على الخروج بزوجه من بيت أبيه إلى سكن مستقل. في الفصل الثاني تنتقل الأحداث بطبيعة الحال إلى المسكن الجديد لاستكمال جوانب مناقشة القضية من خلال الأحداث وتعقيب الشخصيات عليها ليتطور الحدث الدرامي من خلال هذا كله وصولاً إلى مرحلة التأزم.

وقد قسم الكاتب هذا الفصل إلى مشهدين، مشهد الحفل وضيق وليد به وبما فيه من إسراف ومظاهرة لا يتحملها دخله، ومشهد استدانة وليد من أحمد حيث نعلم من الحوار بين الإثنين أنها ليست المرة الأولى التي يستدين فيها وليد من أحمد، كما يتضمن المشهد حواراً بين وليد وأخته شيخة، وحواراً بين شيخة وثريا حيث ترى ثريا نفسها محاصرة برفض من حولها لقضيتها، فرأت نفسها كما يقول الكاتب في النص المقوس، منعزلة مع الهاتف الذي يمثل بالنسبة لها أداة الاتصال والتواصل مع عالمها الجديد. هنا كان على الكاتب أن يصل ببعده الدرامي إلى نهايته، وبقضيته إلى تحديد أكثر لوجهة النظر، وهو ما تم في الفصل الثالث الذي احتفظ فيه الكاتب بالمكان وهو الشقة الجديدة لثريا ووليد.

ولأن الدراما الحديثة ترفض الحلول للقضايا المطروحة بقدر ما تقسح المجال لمزيد من المناقشة، يعني أن الدراما الحديثة هي عرض وصراع ومناقشة، لهذا فعندما استعمل الكاتب حيلة الكشف الميلودرامية وصيغة التحول الفجائي لشخصياته، لم يرض أن تنته المسرحية على هذا النحو، فأضاف إلى هذا التحول ما جعل للمناقشة امتداداً، وضع القضية في دائرة المناقشة من جديد.

ويعمه المسرحي المتمكن، يعرف الأستاذ السريع أهمية الحوار وطبيعته



مسرح الاستفهام

مسرح الاستفهام

بقلم: السيد بري
(مصر)

مسرح الاستفهام

بقلم: السيد بري
(مصر)

■ فن انتزاع المتفرج العربي من سلبيته

الرائد يعقوب صنوع ثورة عارمة وقد نزل صنوع على رغبة المتفرجين، وغير من نهاية مسرحيته، ليمسجل المسرح العربي أول مشاركة للمتفرج في إنتاج النص المسرحي. لكن بمرور الزمن والتداعيات المختلفة التي كبلت العقل العربي، عاد المتفرجون إلى مقاعدهم واكتفوا بدور التلقي السلبي، ليأتي لنا الكاتب والمخرج المسرحي المصري مصطفى سعد بتجربته الجديدة مسرح الاستفهام، التي تثير جدلاً واهتماماً واسع النطاق في الأوساط الفنية المصرية، ليعيد المتفرج مرة أخرى إلى المشاركة في إنتاج النص.

لكن ما الهدف من المسرح الاستفهامي؟ طرحت السؤال على الفنان والمخرج انتصار عبدالفتاح مدير عام مسرح الطليعة في مصر فأجاب قائلاً: دائماً وأبداً يصير مصطفى سعد على توريث المتفرج العربي داخل عمله الفني توريثاً يشبه إلى حد كبير الحتمية الدرامية أو القدرية، ففي تجربته - الخاصة جداً - الاستفهامية التاسعة التي تحمل عنوان «هنا نص وهنا نص» يقدم مجموعة من الممثلين الجوالين ينقسمون إلى مجموعتين، الأولى تريد أن تقوم بتقديم مسرحيات تعبر عن الواقع المعاصر، والأخرى تريد التعبير بالمسرحيات الكلاسيكية بحجة أنها خالدة. ويضيف عبدالفتاح: يظل المتلقي حائراً أو متورطاً في تلك اللعبة إلى أيهما يتجه، وتظل حالة الشد والجذب

أول ما جذبني للوهلة الأولى في تجربة مسرح الاستفهام أنها أبرز الاجتهادات المسرحية العربية المعاصرة - بعد تجربة سعد الله ونوس - وهي التجربة الجديدة بأن تكون إضافة عربية للمسرح العالمي، بعد أن ظللنا طويلاً نقف على تجارب الآخرين المسرحية بشكل أو بآخر. فمسرح الاستفهام يمتلك قدراً هائلاً من حرية الدهشة وطزاجة التساؤل دون تفسيرات مسبقة، أو أيديولوجيات حاكمة لعالم صاغه الكبار على طريقتهم، دون استشارة أصحابه الحقيقيين، إنه مسرح يواجه في عناد وكبرياء برمجة العالم القهرية، وصولاً إلى تواصل حقيقي مع معطيات هذا العالم. إنه المسرح الضروري للحظة التاريخية الراهنة، قبل أن يخرج الإنسان العربي من زمن الدهشة والتساؤل إلى عصر الاكتفاء بمراقبة الأشياء، خاصة أن مسرح الاستفهام ليس فقط مجرد إنتاج لواقعه الخاص، يعبر عنه ويعكس ما فيه، بل أيضاً - وهذا هو الأهم - فن يؤدي إلى منتج واقعي ملموس، حيث يمثل نافذة يطل منها المهمشون على أحلامهم المهيضة، من خلال الالتحام بين النص والمتلقي.

في أواخر القرن التاسع عشر ثار المتفرجون في نهاية إحدى مسرحيات

به، أو حتى غير قادر على التعامل مع المخاطر العديدة التي تهدد وجوده. ويواصل سعد: إن هدفي الأساسي هو إثارة العقل الجمعي العربي في مواجهة العقل السلطوي الذي هو ضد فكرة التساؤل والاستفهام، والتي تمثل المقدمة الطبيعية للإدراك والمعرفة. وفي هذا الصدد اعترف بأن مسرح الاستفهام في ظل الأجواء العربية الراهنة غير المواتية، خاصة في إطار غياب المفهوم الحقيقي لحرية التعبير، يعد مغامرة غير مأمونة العواقب، ربما تجعلني مستهدفاً على كل الأصعدة، لكنني سأظل أراهن على الوعي الجماهيري، هذا الوعي المحروم من التدريب على المشاركة الحقيقية، ليس على مستوى المسرح فقط، لكن على مستوى المجتمع كله. وربما عدم تأهيل المتلقي العربي مرحلياً للمشاركة الإيجابية بسبب هذه القيود هو ما اضطرني إلى زرع المتفرج المتساؤل وسط الصالة لإزالة آفة حواجز بين مفردات وعناصر العرض والمتفرجين بعيداً عن الارتباط الجامد بالشكل المسرحي التقليدي في الذهنية العربية.

ولأن مسرح السامر أيضاً يكسر الحواجز بين المتفرجين والممثلين فقد سألت مصطفى سعد عن مرجعيته العربية والأجنبية التي استلهم منها فكرة مسرح الاستفهام، فعاجلني سريعاً: مسرح الاستفهام فكرة مصرية عربية خالصة. أنا أول من ابتكرها، واعتبرها إضافة مسرحية حقيقية للتراث الفني الإنساني مع الإشارة إلى أن هناك إرهاباً للتظهير المسرحي على يد يوسف إدريس عن مسرح السامر في مقالاته الشهيرة نحو مسرح مصري وكذلك كتابات توفيق الحكيم حول

طوال العرض المسرحي في لهات درامي متصاعد دون التورط في تأييد فريق على حساب الآخر. فالصراع بين القديم والجديد لا يزال مستمراً.

ويسأل صاحب نظرية مسرح الاستفهام الفنان مصطفى سعد أجايني بحماسة المهودة قائلاً: هو شكل يطرحه العصر الجديد الذي نحيا فيه والذي يمكن أن نطلق عليه اسم عصر الاستفهام.. وهو يهدف في الأساس إلى إثارة المتفرج كي يتساءل عبر عدة عناصر من بينها كسر الحالة الحقيقية أو الواقعية، وكذلك تجاوز كل من عنصر الزمان والمكان، فالمسرحية الاستفهامية لا تحاكي الحدث التام، لكن تقدم ما هو غريب ويبعث على الدهشة والتساؤل، ولهذا فهي لا تعتمد على العقدة، لكن على الموقف الذي ينمو ويتصاعد حتى يصل إلى الذروة، إلا أنها ذروة ليست تقليدية تنتهي بالحل، بل بالشك والقلق وإثارة المزيد من التساؤلات لدى المتفرج، وهي بهذا لا تعتمد على المنطق ولا حتى على قانون الاحتمال والضرورة، بل على كل ما من شأنه إثارة التساؤلات مثل التضاد - التكرار - التقديم والتأخير - الأحلام - الكوابيس أما العنصر الأهم فهو زرع المتفرج المتساؤل وسط المتفرجين كي يشجعهم على التساؤل.

والتساؤل لدي مرحلتان، الأولى بسيطة تحدث مباشرة بسبب ما تثيره المشاهد المدهشة داخل النص، والثانية مركبة يثيرها مجمل معطيات العمل المسرحي. وهذه المرحلة تحديداً هي بداية تغيير الأوضاع العربية المؤسفة التي نحياها الآن. لأن التساؤل يحرك العقل العربي الذي اعتاد على ألا يعمل إلا في حدود حاجاته التقليدية العادية، بسبب القيود العديدة المكبل بها، والتي تجعله في غيبوبة، وخارج نطاق العالم المحيط

القالب المسرحي الذي أشار إلى المقلد باعتباره نمطاً مسرحياً مصرياً .

كذلك كتابات سعد الله ونوس في سوريا عن مسرح التسميم، ومن الغرب كتابات برتولد بريخت، لكن هذه الكتابات مجتمعة لعبت بداخلي دور المفجر لفكرة مسرح الاستفهام التي بدأت أضع أسسها النظرية منذ ثماني سنوات والتي تعد المسرحية الحالية الحلقة التاسعة في تطبيقتها .

أما عن العرض المسرحي «هنا نص وهنا نص» فتقول بطلته النجمة أمينة سالم: هو عرض يعتمد على الموقف عوضاً عن القوالب التقليدية المسرحية البداية - الوسط - النهاية، وهو ما يتيح له تحقيق عملية التساؤل بحرية أكبر، وأبرز ما فيه أنه يقدم مسرحيتين منفصلتين في وقت واحد، بمعنى أن النص المكتوب يتكون من نصين متقاطعين.. الأول مجموعة من الممثلين تتبنى قضية تجديد النصوص القديمة، ومنها مشهد يتناول قضية التفريق بين د. نصر حامد أبو زيد وزوجته باعتباره مرتدأً دينياً.. وهو إشارة موجعة إلى عجز العقل العربي السلطوي في شكله الثقافي الأكاديمي الفكري عن استيعاب فكرة التجديد.. وفي المجلد هذه المجموعة إرهاصة تطالب العقل العربي بالإيمان الحتمي بضرورة التغيير والتجديد .

أما المجموعة الثانية، والحديث على لسان أمينة سالم، فهي تتمسك بالنص في صورته الكلاسيكية من خلال تقديم حواديت قديمة مستهلكة منها مثلاً مشهد من مسرحية «بلدي بلدي» لرشاد رشيد

كمؤذج للنصوص التي لا يصلح تقديمها في الوقت الراهن.. ومن هنا فمن يصر على تقديمها والتمسك بها يسهم في خداع المتفرجين بالأوهام.. وتغيب عقولهم.

فيما تبقى الإشارة إلى الملمح الأبرز فتيماً في «هنا نص وهنا نص» هو السينوغرافيا التي اعتمدها النص.. حيث تبنى طريقة صندوق الدنيا لكن من منظور عصري مما أتاح للمخرج مصطفى سعد توزيع الرؤية البصرية على منطقتين جغرافيتين: الأولى العالية وتبجسد فوق خشبة دائرية مغلقة تماماً فيها مجموعة من العيون، يشاهد من خلالها المتفرج.. فيما تمثل المجموعة الثانية أسفل الخشبة الدائرية، وهو ما كسر شكل المسرح التقليدي اللعبة الإيطالية المعروف، وأتاح تواصلًا بصرياً جديداً استكمالاً لدائرة إثارة عقل المتفرج وانتزاع تساؤلاته. نخرج من هذا كله بنتيجة مهمة، ألا وهي أن المجدد المسرحي لا معالة أن يخضع على قواعد اللعبة والتمرّد على الاكتفاء بنقل القوالب المسرحية الجامدة من الغرب.

ومن أسف لم يظهر لدينا مسرحي واحد يحاول أن يضيف جديداً أو يطور عنصراً واحداً من عناصر العرض المسرحي في التأليف / الإخراج/ التمثيل، رغم مرور أكثر من قرن ونصف القرن على وجود فن المسرح بمصر.. والغريب والعجيب في الأمر أن لا أحد من النقاد أو المتخصصين في فن المسرح اهتم أو تبه لأهمية وضرورة التساؤل في المسرح بالطريقة التي يطرحها الشكل الاستفهامي وليس بطريقة طرح الأسئلة أو كسر الإيهام أو التحدث مع الصالة بطريقة الارتجال.

البرتوجياكوميتي:
الرأس الفارغ هو المصنوع من الطين

أجرى الحوار: ديفيد سيلقستر
ترجمه عن الفرنسية: بول أوستر
نقله للعربية: محمد هاشم عبدالسلام

البرتو جياكوميتي، الرأس الفارغ هو المصنوع من الطين

أجرى الحوار: ديفيد سيلفستر
ترجمه عن الفرنسية: بول أوستر
نقله للعربية: محمد هاشم عبدالسلام

عندما حاربت ضده. وعند محاربتني هذه، حاولت أن أجعلها متراوحة أكثر، وفي المرات التي أردت جعلها أكثر رحابة، أصبحت فيها أكثر ضالة. لكنني لا أعرف ماهو التفسير الحقيقي، مازالت لا أعرف. فقط سأعرف إنجازي للعمل الذي سأشرع في تنفيذه. لكن حتى الآن، كل ما يمكنني قوله هو أن الرأس ذات النسب المفسيرة للنسب الحقيقية تبدو أكثر حيوية عن الرأس ذات النسب التي تبدو أكثر قريراً للحقيقة. وهذا يوقنني في الكثير من المتاعب...

● سمعتك تقول، على سبيل المثال، عندما كنت تعمل على شكل منتصب: أن المزيد مما كنت تحتته، كان يزيد العمل بدانة. هل تعرف لماذا يحدث هذا؟ الذي أعرفه، أكثر من أي وقت مضى، إن المزيد مما أنحت، يؤدي إلى بدانة أكثر. لكن لماذا، لا أعرف حتى الآن. فيما يتعلق بالتمثال النصفي الذي أنحته الآن، لم أقم إلا بالنحت، والتمثال بدين جداً لدرجة أنني أشعر أنه لا بد أنه كان أكثر امتلاء مرتين مما هو عليه في الواقع. لذا، كان علي أن أنحت، أنحت، أنحت... وهذا هو ما حطمني حقاً، كما لو أن المادة نفسها أصبحت وهماً. لديك

■ فقدت متعة المشي
إلى الغابة بسبب
أشجار الرصيف
■ لم أجد سوى
صخور ميتة في
الأعمال اليونانية

يتحدث النحات السويسري الإيطالي الأصل البرتو جياكوميتي في هذه المقابلة إلى الناقد الإنجليزي ديفيد سيلفستر عن معاناته مع النسب وصعوبات عمل العينين، في ترجمة للروائي الأمريكي بول أوستر.

● أنت تقول دائماً إن هذه النسب الدقيقة، والتي تجعلها أنت أكثر دقة، هي نسب لا دخل لك فيها. لكن تصل إلى هذه النتائج في عملك. تقول إنك لا ترفض في هذه النتائج، لكنك تقوم باختزالها إلى هذه النسب.

. أثناء فترة بميتها، أردت التعامل بالحجم، فيما أصبحت النسب صغيرة جداً لدرجة أنها اختفت. ثم أردت التعامل مع ارتفاع معين، لكن النسب تقاربت. حدث كل هذا على غير رغبة مني، حتى

كانت مصنوعة من الحجر. فستشعر أنها عبارة عن كتلة من حجر. وبالفعل، هناك شيء ما زائف، سواء كان فارغاً أو كتلة من الحجر، لأنه ليس هناك تماثل، ولأنه في مجسمتك ليس هناك مليمتر غير عضوي أو بلا وظائف.

لذا، بمعنى من المعاني، في الرؤوس الدقيقة نجد أن هناك فقط طيناً كافياً لها كي تتصبب، ولا شيء أكثر من هذا. الداخل هو شيء ما ضروري إلى أقصى درجة. بالضرورة هناك تشابه كبير يكون مطلوباً إلى حد بعيد من الرأس البشرية وذلك بالمقارنة مع تلك الأعمال التي هي مجرد نسخة من الخارج، واعتقد أن هذا هو السبب في أنه يكون ممكناً القيام برسم مائل لرأس، بينما هناك إمكانية أقل، أو عدم إمكانية لعمل نسخ لهذا الرأس في التحت.

اليوم في الظهيرة في المتحف البريطاني، كنت أشاهد الأعمال اليونانية، ولم أجد سوى صخور ضخمة، صخور ضخمة مينة. عندما أنظر إلى شخص ينظر إليها، أجد لا يتمتع بأي امتلاء، إنه شفاف تقريباً. خفيف جداً. يمكن أن ترى أن وزن كل هذه الكتلة زائفاً. عندما يكون شخص ما حياً، حتى إذا كان بدينًا جداً، فإنه يعتبر نفسه خفيفاً جداً. لذا، إذا قمت بعمل أشكال بالحجم الطبيعي وأصبحت نحيفة جداً، فلا بد أن ثمة دافعا هناك: سبب واحد هو أنه، وهو ما ينطبق عليها جميعاً، يجب أن تكون خفيفة بدرجة كافية تسمح لي بحملها بيد واحدة ووضعتها إلى جواربي في التاكسي.

مقدار معين من الطين، وفي البداية يتألمك الشعور بأنك أعطيت أزيد أو أقل من المقدار الصحيح. ثم، لكي تجعل التمثال أكثر حقيقة، تتحت. ليس بوسعك سوى أن تتحت، إنه يصبح أبداً وأبداً. لكن عندئذ، إنه مثل المادة نفسها، بوسعك أن تمدده إلى ما لا نهاية. إذا عملت على كتلة صغيرة من الطين، ستبدو إنها قابلة لأن تصبح أكبر. المزيد من عملك عليها، سيؤدي إلى كبرها، وذلك الكبر الذي ستكون عليه ناتج ببساطة عن عملك عليها.

● قد يكون التفسير المحتمل أنه عندما تكون التشغيلية أدق، وبناء عليه تكون أكثر تركيزاً كثافة، والتالي تمتلك محتوى أكبر من الطاقة، ثم، إذا هذه الطاقة، الدفينة الكامنة في هذا العنف الضمني، ازدادت، فإنها ستولد لدى المشاهد الانطباع بأن العمل النحتي يشغل حيزاً أو فراغاً أكبر. وإذا شغل حيزاً أكبر، فسوف يعطي الانطباع بكونه أكثر بدانة وامتلاء، ما رأيك؟

ربما يكون هذا جزءاً من الأمر، على أية حال، لكن أيضاً ثمة شيء آخر. إذا قمت بنسخ سطح الرأس بالضبط كما هي عليه في العمل المنحوت، فما الذي ستحتوي عليه في داخلها؟ لا شيء سوى كتلة كبيرة من الطين الميت الذي لا قيمة له. في الرأس البشرية، الداخل عضوي وله وظائفه تماماً كالسطح، ليس كذلك؟ لذلك، فإن الرأس التي تبدو حقيقية، ولنقل رأس من عمل «هودون»، مثل الجسر، جسر ذو سطح يمثل دماغاً، لكن سيتولد لديك إحساس بأن الداخل فارغ إذا كانت الرأس مصنوعة من الطين. وإذا

ما الذي يحدث؟

● تزداد المشكلة صعوبة عندما يقوم المرء بطلاء نحت من الطبيعة مباشرة، ففيما يتعلق بالسطح يكون لديك وهم كاذب دقيق جداً، وفيما يتعلق بالداخل، لا شيء سوى البروز، أو الطين، أياً كان هذا الداخل، إذن بهذا المعنى فإنه يعتبر أكثر ريفاً.

نعم ولا. على سبيل المثال، يبدو النحت نحيفاً عندما يكون غير مدهون، فالنحت المدهون، يبدو تقريباً كما نراه. أنا لا أعرف ما الذي يحدث إذا جعلته أكثر امتلاءً أولاً ثم أقوم بدهانه بعد ذلك. لكي تقوم بعملية الطلاء، من المحتمل أن يصير الحجم أكثر اختزالاً مما اعتقدت أنه سيكون عليه. لأن اللون الفاتح يمدده، إنها تزيد الحجم (هذا ما نراه على الكانفا، ألا تمتد هذا؟). لذا ربما، لكي تقوم بالطلاء، فإنه يجب أن يكون التمثال نحيفاً عما اعتقدت في البداية.

ما أعرفه هو أنني لن أقدر فعلاً على نحت عين كما أراها. لم أنجح في ذلك لا في النحت ولا في الرسم أيضاً، لكن بدرجة أقل في النحت، لأنك إذا نظرت مباشرة في خط مستقيم إلى عين، فإنها بن تبدو شديدة الانفتاح أو الجحوظ. إذا نظرت إليها من الجانب، ستبدو حادة البروز تقريباً، أليس كذلك؟ إذن، إنهما شيان متناقضان: الحقيقة هي أن العين متمسكة وبارزة إلى حد ما في الوقت نفسه. كيف تتحت شيئاً مستديراً وناتئاً معاً في نفس الوقت؟

ستعتقد أنك إذا نظرت إليها مباشرة في إضاءة ساطعة جيدة، فإنك ستقدر على نحت منحني العين، على تجسيدها

وإبرازها كما تراها، لكن بالنسبة لي يبدو ذلك أنه تقريباً الشيء الأكثر استحالة في العالم. ليس مستحيلًا فقط بالنسبة لي، لكن بالنسبة للجميع، في كل مكان، وبشكل دائم. العيون الوحيدة التي تبهرني على الإطلاق ودائماً هي التي للمنحوتات التي يطلب عليها «رفيعة المستوى». وبخاصة النحت المصري، والبيزنطي، أيضاً.

● في الواقع، لقد قمت برسم كثير من منحوتاتك على نحو جميل وملام، لكن على نحو مغاير غير متناسق. بعدما بدأت ممارسة النحت بقليل، قمت بدهان بعضها، ثم دمرتها كلها. بدأت ثانية عدة مرات. وفي ١٩٥١، قمت بدهان سلسلة كاملة من المنحوتات. لكن بدهانها، ستكتشف ما ينقص الشكل. إنه من غير المجدي دهان شيء أنت لا تؤمن به. حاولت ثانية منذ شهر أثناء طلائي لها، ظهر النقص في الشكل.

لذلك لا يمكنني أن أخدع نفسي موهماً إياها بأنني قد أنجزت شيئاً عن طريق دهان أعمالتي، إذا لم يوجد طائل من وراء دهانها. لذلك يجب علي أن أضحى بالدهان وأحاول العمل على الشكل بنفس الطريقة التي ينبغي علي فيها التضحى بالشخص بأكمله كي أعمل على الرأس، بنفس الطريقة التي ينبغي علي فيها التضحى بالنظر الطبيعى بأكمله لأعمل على ورقة نبات، أو كافة الأشياء الأخرى للعمل على كوب. كنت أعتقد حتى العام الماضي أنه من السهل جداً أن ترسم مفرشاً فوق منضدة مستديرة، وأنه من المستحيل تماماً أن ترسمه كما نراه. الشيء المهم

بالأشجار، فَرؤية اثنتين منها ستصيبني بالخوف. اعتدت القيام بجولات، لكن المشكلة الآن فيما يتعلق بالقيام بها أو عدمه تصيبني كلية بحالة من البرودة. الفضول لرؤية شيء ما تقلص، لأن كويلاً على المنضدة يذهلني كثيراً عن ذي قبل. إذا أذهلني الكوب الموجود هناك أمامي أكثر من كل الأكواب التي رايتها في اللوحات، وإذا اعتقدت أنه حتى أعظم أعجوبة معمارية لا تقدر على إبهاري أكثر من هذا الكوب، فإنني لست بحاجة فعلاً للذهاب في الطريق الطويل إلى الهند لرؤية هذا المعبد أو ذلك، مادام لديّ العديد منها أمامي. لكن إذا أصبح هذا الكوب أعجوبة الأعاجيب، فإن كل الأبواب الموجودة على سطح الأرض ستصبح كذلك أعجوبة الأعاجيب. الشيء نفسه مع الأشياء الأخرى. إذن، يحصر نفسك في كوب واحد، فإنك ستمتلك مفهوماً أفضل كثيراً لكل الأشياء الأخرى أكثر مما لو أردت عمل وفهم كل شيء. بامتلاكك ربع بوصة من شيء ما، تكون لديك فرصة أفضل في التعامل مع إحساس معين خاص بالعالم مما لو تظاهرت بامتلاكك للسماء بأسرها. في مقابل هذا، تبدو محاولة رسم كوب كما تراه ببساطة، تبدو كمحاولة متواضعة نوعاً ما. لكن لأنك تعرف أن حتى هذا مستحيل تقريباً، فإنه لا يمكنك القول إن كانت هذه المحاولة متواضعة أو مثيرة للفخرة. من هنا تجد أن كل شيء يدور في دوائر مفرغة.

١ جان انطوان (١٧٤١ - ١٨٢٨)

نحات فرنسي

هو أقصى التركيز مع ترك المفروش حتى يتسنى لك امتناعه قليلاً بقدر استطاعتك، حتى وإن لم تستطع. ينبغي عليك التضحية بالطلاء وبالرسم، والنحت، والرؤوس وكل شيء آخر، وتجبر نفسك على البقاء في الحجرة، أمام نفس المنضدة، ونفس المفروش، ونفس الكرسي، وألا تفعل سوى هذا. وأنا أعرف مقدماً أنه كلما كانت محاولاتي مضنية فإن الأمر يصير أكثر صعوبة. شيئاً فشيئاً تم اختزال حياتي إلى لا شيء تقريباً. إنه لمن المحيط جداً أن تفعل هذا لأنك لا ترغب في التضحية بكل شيء. لكن مع ذلك، إنه الشيء الوحيد الذي يجب عليك عمله. ربما، أنا لا أعرف.

تلك هي المشكلة

وبسيط: لكن على أي حال، بمجرد أن أصبح أنا أكثر حساسية نحو مسافة القدم والنصف التي تفصل المنضدة عن الكرسي، فإن الحجرة، أية حجرة، تصبح وإلى ما لا نهاية أكبر مما سبق. تصبح واسعة بدرجة تسمح لي بالعيش فيها. تدريجياً، تتسع وتستوعب خطواتي كلها. لهذا السبب لم أعد أمارس المشي. الخطوات التي استغرقها الآن هي في الذهاب إلى المطعم القريب، والمقهى، في الذهاب إلى الأماكن التي ينبغي عليّ الذهاب إليها، وأفضل أن يكون ذلك بالسيارة على أن يكون سيراً؛ لم يعد السير باعثاً على المتعة. والمتعة التي كانت تأتي من المشي في الغابة تلاشت بالنسبة لي، لأن أول شجرة أصادفها على الرصيف في باريس قد صارت كافية بالفعل. ذلك كاف بالنسبة لي فيما يتعلق



البحث عن لا شيء

د. هيفاء السنعوسي
(الكويت)

البحث عن لا شيء

د. هيفاء السنعوسي

(الكويت)

قال أحدهم:

والأطفال.

- لقد شعرت منذ قراعتي لمقالك الأول بأنني أمام كاتبة كبيرة. أجابته وابتسامة كبيرة على وجهها: - شكراً لك. كانت سعيدة في ذلك اليوم. لم تكن تنوي حضور المؤتمر لمعاناتها من صدام. ولكنه زميلها هو الذي حثها على الذهاب. - هل لك أن تخبرينا عما تعنيه صحيفة «الوطن»؟ أجابت بفخر: - حياتي، كل حياتي.. أضافت بحماس: - الصحيفة هي الهواء الذي أتففسه. سأموت إن لم أكتب مقالي اليومي. - ما اهتماماتك خارج العمل؟ - تعني لي القراءة كل شيء، فالكتاب بوابتي لاستكشاف العالم. أدمنت على الكتب منذ طفولتي، وأحب إهداء الكتب للآخرين. أفضي وقتي في قراءة موضوعات مختلفة. كما أنني أتمرن بشكل يومي، وأمشي قرب شاطئ البحر ثلاث مرات أسبوعياً. أشعر بأن البحر يمنحني الإلهام، وأكثر أفكارني تأتيني منه. ماذا عن أسرتك؟ هل أنت... قاطعته قبل أن يكمل سؤال عن الزوج

فكرت في أعماقها «لماذا جئت هنا؟ أعرف إنني سأسأل هذا السؤال».

- سأغادر الآن لأنني أمضيت أكثر من ساعة معك. أشكرك وأشكر استاذك الذي دعاني للجامعة، وأطلع لرؤيتك مرة ثانية في المستقبل.

حاولت أن تنتهي المقابلة مع أحد طلاب د. فيصل الذي دعاها لهذا اللقاء المفتوح الذي يجمعها بأكثر من مئة طالب ممن انضموا على مقرر الصحافة.

- نود أن نشكر لولوة جاسم، الصحافية المشهورة وصاحبة الزاوية اليومية «منطقة حارة» في صحيفة «الوطن»، ونتمنى أن تكون قد استمتعت معنا اليوم.

ابتسم الأستاذ فيصل، ثم التفت إلى أحد طلابه، فجاء بياقة زهور رائحة وقدمها لها، وطالب آخر تقدم فأعطاهما درعاً تقديراً.

شكرت لولوة الحضور على ترحيبه بها، وشكرت الأستاذ فيصل على دعوتها. بدأ الطلاب يتوافدون عليها لأخذ الصور التذكارية، والحصول على توقيعاتها في مذكراتهم. لمعت عينها بالسعادة والحماس، وفكرت في الكتابة عن هذا الحدث في زاويتها اليومية.

غادرت القاعة في عجلة كي يتسنى لها الذهاب للصحيفة لتسليم مقال الغد الذي كتبته يوم أمس. نظرت إلى ساعتها.

.. الساعة الواحدة، عليّ الذهاب إلى البيت، سأتناول الغداء اليوم مع ابنة أختي.. ستكون هناك في غضون دقائق.

أسرعت إلى البيت، وكانت بانتظارها الخادمة ليز التي ناولتها ورقة تحمل مجموعة من أرقام المتصلين بها.

سألت بحماس:

.. هل اتصلت ابنة أختي؟

.. لا، يا سيدتي، لم تتصل. لقد أعددتُ كل شيء وتبقت السلطة ساجزها الآن.

.. شكراً ليز. لا تسمي عصير البرتقال الطازج. هند تحبه كثيراً.

.. نعم سيدتي.

شعرت لولو بدوار فتوجهت إلى حجرة النوم.. فهي بحاجة إلى الاستلقاء على السرير لبضعة دقائق..

تذكرت السؤال (ماذا عن أسرتك، هل..؟). إنه سؤال من جملة الأسئلة التي تكره أن تطرح عليها. لماذا يفترض أن تكون متزوجة؟ لماذا لا يفهمون أنها ماتزال عزباء؟

تقترب الآن من سن الخامسة والأربعين وماتزال عزباء. إنه القدر، ولا يمكنها محاربته. تمنّت لو تزوجت وامتلاً بيتها بالأطفال، ولكن الأمر لم يتحقق ولا تملك تغييره.

بدأت تفكر.. الساعة الآن الثانية ظهراً، ولم تأت هند بعد. لا أعرف لماذا تأخرت، فهي تحافظ على مواعيدها.

تذكرت المقال الذي مستشره اليوم التالي. يتحدث المقال عن المشاعر العميقة للناس.. وقد عكست بعض مشاعرها الخاصة فيه. تمنّت لو عرف الآخرون اللهب الذي يشتعل في قلبها، والذي جاء بسبب وحدتها. كانت تحلم دائماً بأن يأتيها رجل لينتشلها من معاناتها.

تذكرت طفولتها، ومعاناة المراهقة. لن تنسى ما حدث لها في الماضي. لقد وضعها القدر في عالم من الأحزان والمآسي. فقد ماتت أمها في اليوم الذي وُلدت فيه... نشأت مع زوجة أبيها التي تعاملت معها بقسوة. ولم يكن والدها يملك القدرة على مواجهة قسوتها ووحشتها، ولم يتمكن من الدفاع عن طفلته.

غادرت منزل والدها لتعيش مع أخيها الأكبر نواف الذي يكبرها بمشر سنوات. كانت مرغمة على الرحيل بعد وفاة والدها... لم تجد ترحيباً في بيت أخيها. لم يكن أخيها نواف سعيداً لأن زوجته لم ترحب بوجودها.. أما طفليه هند وهلال فكانا سعيدين بوجود لولو التي ترعاها... كانا تحت سن العاشرة.

كانت لولو آنذاك في العشرين من عمرها... طالبة في السنة الثانية في الجامعة.. كانت عمّة حنونة، وكانت كالمربية... أما زوجة أخيها فهي خارج البيت في معظم الأوقات.

تذكرت لولو المشهد المرعب الذي جعلها تقرر مغادرة المنزل، فقد أصرت فاطمة زوجة أخيها على الطلاق إن لم

أنته من عملي بعد. لقد طلب منا
المسؤول البقاء حتى تنتهي من كل
الملفات... أنا آسفة، ولكنني أعدك بأن
أزورك الأسبوع القادم... اعتني
بنفسك.. مع السلامة.

- مع السلامة يا هند. أراك الأسبوع
القادم.

وضعت لولو سماعة الهاتف...
شعرت بالإحباط بسبب وحدتها.

غادرت حجرة نومها متوجهة لمكتبها.
نظرت إلى الكتب والصحف والمقالات.
ولكن لم يكن هناك شيء يدفعها للشعور
بالحياة.

بدأت تفكر...

- من يحتاجني؟ من يفكر بي؟ كنت
أتخوف من كل علاقة تربطني بالآخرين،
لأنني أخشى من النهاية التي ستكون..
بقائي وحيدة.. كلهم يفكرون في أنفسهم
فقط... لا أحد يهتم... لا أحد يهتم...

لمست وجهها، ونظرت إليه في المرأة
الصغيرة.

- آه... تصرخ كل التجاعيد في وجهي
معلنة عمري.. لقد ضيقت وقتي وحيدة،
وإن كان الناس حولي.. لا أحد يعرف ما
يجول في أعماقي.

وضعت رأسها على مكتبها، وبدأت
بالبكاء... توجهت إلى حجرة نومها،
بحثت عن حبوبها المهدئة في حقيبتها.
لا بد أن أتوقف عن تعاطي هذه
الحبوب.

دفعها الشعور بنوبة هلع للاتصال
بمعالجها النفسي لأخذ موعد معه.

تغادر لولو المنزل... كانت فاطمة غيورة
جداً لأنها فارغة من كل الأشياء... فقد
فشلت في دراساتها، ولم تستطع العثور
على عمل... كانت تسقط عقد النقص
على لولو... لولو المتميزة في كل
الأشياء.

غادرت لولو المنزل وأمضت بضعة
أسابيع في بيت ابنة خالتها، ثم استقلت
في بيتها الخاص... كانت مرغمة على
الاعتماد على نفسها.

لقد ترك الرحيل الثاني في أعماقها
جروحاً نفسية لم تستشف منها... لم تكن
تسمع عن نواف كثيراً، ولكنها ظلت على
علاقة طيبة بأبنائه هند وهلال.

تزوج هلال، وغادر إلى الخارج
للدراسة في جامعة هارفارد، في حين
تخرجت هند من أحد المعاهد التجارية
في الكويت، وعملت في البنك التجاري.
الساعة الآن الثانية والنصف، ولم
تصل هند بعد. انتاب لولو الشعور
بالقلق، وبدأت تفكر بما يمكن حدوثه.

تغاطب نفسها...

- أين أنت يا هند؟ أنا بالفعل قلقة.
تلقت مكالمة بعد دقائق.

- أهلا عمتي، أنا آسفة. أعلم بأنني
تأخرت في الاتصال بك، ولكنني انشغلت
كثيراً لدرجة أنني نسيت كل شيء...
اعتذر لك.

- آه... لا أكاد أصدق أنك تتحدثين
معي... شكراً لله لم يحدث لك شيء...
هيا أسرع، فأنا جائعة.

- أخشى أنني لا أستطيع الحضور، لم

روح «الدون داميان».. الجميلة

بقلم: خوان بوش

ترجمة: فريد أسمندر

القصة

روح الدون داميان.. الجميلة

بقلم: خوان بوش
ترجمة: فريد اسمندر

حدث حفيف ملابس حول سرير المريض الفاخر وصدرت همهمة أصوات تجاهلتها الروح بسبب انشغالها في أمر الفرار من سجنها. عادت الممرضة إلى الغرفة وفي يدها محقنة.

صاحبة خادمة المنزل: «يا إلهي لا تدع الوقت يقوت»!

لكن الوقت فات؛ ففي اللحظة التي اخترقت الإبرة فيها ساعد «الدون داميان» سحب الروح آخر مجساتها من فمه وهي تفكر بأن الحقنة ستكون هدراً للمال. وما هي إلا برهة حتى سمعت صيحات وجري أقدام. وعندما بدأ شخص ما في البكاء إلى جانب السرير. لاشك بأنها الخادمة، إذ لا يمكن أن تكون زوجة «الدون داميان» أو أمها. قفزت الروح في الهواء ولأدت مباشرة بالمصباح البوهيمي المعلق في منتصف سقف الغرفة. وهناك استجمعت حواسها ونظرت إلى الأسفل: كانت جثة «الدون داميان» صفراء تالفة وملامحها تكاد تماثل قساوة الزجاج البوهيمي وشفافيته، بدت عظام وجهه وكأنها برزت واتخذت بشرته لمعاناً شاحباً. وقفت حوله زوجته وأمها والممرضات مرتبكات، في حين كانت الخادمة تتشج ورأسها الأشيب مدقون في الأغصان. كانت الروح تعلم بدقة بماذا تفكر كل واحدة منهن وبماذا تشعر، لكنها لم تشأ

راح «الدون داميان» في غيبوبة بعد أن تجاوزت حرارته الأربعين، وقد أحسّت روحه بقلق شديد وكأنها تشوى حية، لذلك بدأت تتراجع وتجمع نفسها في قلبه. كان لها أعداد من مجسات لا تحصى، كالأخطبوط، بعضها في المروق وبعضها الآخر دقيق جداً في أوعية الدم الصغرى. وشيئاً فشيئاً سحبت تلك الأرجل ما جعل «الدون داميان» يصاب بالبرودة والشحوب. بردت يده أولاً ثم ذراعاه فقدماه وأصبح وجهه أبيض اللون إلى درجة أن التبدل الذي طرأ عليه لم ينب عن أعين الواقفين حول سريره. قالت الممرضة مرتاعة إن الوقت قد حان لاستدعاء الطبيب. سمعها الروح وفكرت: «عليّ أن أسرع أو يرغبني الطبيب على البقاء هنا حتى أحترق وأغدو هشياً».

انبج الفجر وتسلل خيط باهت من الضوء عبر النافذة معلناً ولادة يوم جديد. نظرت الروح ملياً من فم «الدون داميان» المفتوح قليلاً للسماح بدخول بعض الهواء ولا حظت النور فقالت في سرها إن كانت تأمل في النجاة يجب أن تتصرف بسرعة لأنه خلال دقائق قليلة سيراها أحد ما ويمنعها من مغادرة جسد سيدها. كانت تجهل بعض الأمور، فعلى سبيل المثال لم تكن تعلم أنه حالما تتحرر فسوف تصبح خفية تماماً.

بماله الحق في ألا يكون عرضة للسخرية. حدث مشهد كريب. تدخلت الأم كالعادة وانطلقت تهديدات بالطلاق. لكن الموقف ساء أكثر عندما اضطروا إلى قطع النقاش لدى وصول بعض الضيوف المهمين. حياهم الزوج والزوجة بأبتسمات ساحرة وسلوك رفيع التهذيب، وهو أمر استطلعت الروح وحدها أن تقدر قيمته الحقيقية.

كانت الروح لاتزال في الأعلى فوق المصباح تتذكر تلك الأحداث عندما وصل الكاهن وهو يكاد يجري. لم يستطع أحد أن يتخيل لماذا حضر في تلك الساعة والشمس لما أشرقت بعد. على أية حال كان الكاهن قد زار الرجل المريض خلال الليل. حاول أن يفسر سبب قدومه قائلاً: «لقد انتابني هاجس. خشيت أن يموت «الدون داميان» دون أن يعترف.

قالت الحماة بارتباب: «لكن يا أبانا، ألم يعترف الليلة الفائتة؟». كانت تشير بذلك إلى أن الكاهن أمضى قسراً الساعة وحيداً مع «الدون داميان» وراء باب موصل، وافترض الجميع بأن المريض قد قدم اعترافه. لكن الحقيقة كانت غير ذلك والروح تعرفها بالطبع، وتعرف أيضاً سبب مجيء الكاهن في هذا الوقت القريب. كان موضوع الاجتماع المطول جافاً من الناحية الروحية: أراد الكاهن من «الدون داميان» أن يترك مبلغاً كبيراً من المال لصالح الكنيسة الجديدة التي تبنى في المدينة بينما رغب الدون داميان أن يوصي بمبلغ أكبر مما كان الكاهن يسعى إليه. إنما ليس للكنيسة بل من أجل بناء مستشفى.

أن تضيق الوقت في مراقبتهم. كان الضوء يزداد في كل لحظة وخشيت الروح أن يلحظها أحد هناك في مجثمها. وفجأة أخذت الأم ابنتها من ذراعها وقادتها إلى القاعة لتتحدث إليها بصوت خفيض. سمعتها الروح تقول: «لا تتصرفي بشكل مخجل هكذا؛ عليك أن تبدي بعض الحزن».

همست الابنة: «سأفعل ذلك يا أمي حالما يبدأ الناس في المجيء؟»
«كلا الآن، لا تسمي الممرضة. سوف تخبر الجميع بكل ما يحدث»
هرعت الأرملة إلى السرير، وكانت هزئت حزناً وصاحت «آه يا «داميان»! «داميان» أيها الغالي، كيف لي أن أحيي من دونك؟»

لو أن روحاً أخرى مختلفة وأقل صلة بالعالم الأرضي لأصيبت بالذهول، لكن روح «الدون داميان» اكتفت بأن أعجبت بالطريقة التي لعبت الزوجة فيها ذلك الدور. كان «الدون داميان» نفسه قد قام أحياناً ببعض الأدوار التمثيلية البارعة عندما كان يجد التمثيل ضرورياً في سبيل «الدفاع عن مصالحه» كما وصف الأمر. وزوجته الآن «تدافع عن مصالحها»، فهي ماتزال شابة وجذابة في حين تجاوز زوجها الستين من عمره. كان لها عشيق عندما تعرف «داميان» بها أول مرة، وقد عانت الروح من لحظات بغيضة جداً بسبب غيرة سيدها. تذكرت حادثة جرت منذ أشهر عندما أعلنت الزوجة قائلة: «لا تستطيع أن تمنعني عن رؤيته. أنت تعلم جيداً بأنني لم أتزوجك إلا من أجل أموالك».

رد «الدون داميان». قائلاً إنه اشترى

لم يتفق الإنسان وغادر الكاهن. وعندما وصل إلى غرفته اكتشف بأن ساعة جيبه مفقودة.

غمرت الروح القوة الجديدة التي استمدتها من احساسها بالحرية وأرادت أن تعرف الأشياء التي جرت في غيابها وتتنبأ بماذا يفكر هؤلاء الناس وما هم عليه مقدمون. كانت تدرك بأن الكاهن قال لنفسه: «أذكر أنني أخرجت ساعتني في منزل «الدون داميان» لأرى كم هو الوقت ولابد أنني نسيتهما هناك». وعلمت الروح بأن عودته لزيارة «الدون داميان» لم تكن لها علاقة بهملكوت السموات».

قال الكاهن وهو ينظر إلى الحماة: «كلا لم يعترف. نحن لم نتحدث في مسألة الاعتراف، لكننا اتفقنا أن أعود في الصباح وأسمع اعترافه وربما بات صوته رزيناً. القيام بالشماكر الأخيرة. إنما للأسف جئت متأخراً جداً. ألقى نظرة نحو الطاولات المذهبة الموجودة عند جانبي السرير على أمل أن يرى ساعته فوق إحداها».

رفعت الخادمة المجوز التي أمضت في خدمة «الدون داميان» ما يزيد عن أربعين سنة عينيها الدامعتين وقالت: «لا فرق الآن وليسامحني الله على قولي هذا. كان له الدون داميان» روح جميلة ولم تكن به حاجة للاعتراف». ثم أومأت برأسها وأكملت: «كان له روح جميلة جداً».

الآن ذلك شيء مهم! لم تحلم الروح أبداً بأنها كانت جميلة. لقد قام سيدها ببعض الأعمال غير العادية أيام كان شاباً بالطبع؛ وبما أنه كان على الدوام مثلاً رفيعاً للسيد الثري وأنيقاً حتى درجة الكمال ويتعامل مع المصروف بدهاء شديد

فإن روحه لم تكن تجد الوقت لتفكر بجمالها أو ربما بقبحها. تذكرت مثلاً كيف أمرها أن تطمئن بعد أن جعل حماميه يجد طريقة للاستيلاء على منزل أحد المدنيين رغم أن ذلك المدين لا يملك مأوى آخر يعيش فيه؛ أو عندما استخدم المجوهرات والعملة الصعبة في إقناع فتاة جميلة فقيرة كي تتردد عليه في شقته الفخمة (فالمال يعينها على إكمال تعليمها أو معالجة أمها المريضة). هل كانت الروح آنذاك جميلة أم بشعة؟

كانت الروح على يقين بأنه لم يمس على انسحابها من عروق سيدها سوى لحظات قليلة، وربما مر وقت أقل مما تخيلته لأن كل شيء حدث بسرعة ويكثر من الفوضى. كان الطبيب قد قال عندما غادر المنزل قبيل منتصف الليل: «ربما ارتفعت حرارته في الصباح، وإذا حدث ذلك راقبوه بعناية وأرسلوا في طلبني عند الضرورة».

هل تترك الروح نفسها تشوى حتى الموت؟ إن نواتها الحية، إذا صح هذا التعبير، قد وضعت بالقرب من مصالح «الدون داميان» التي كانت تلتهب، وإذا بقيت في جسده فسوف تهلك كما الفروج المشوي. إنما كم انقضى من الوقت منذ أن غادر جسد سيدها؟ قليل جداً في الواقع، إذ أنها لا تزال تشعر بالدفء رغم البرودة الطفيفة المنتشرة في أنسام الفجر. رأت أن التغيير في الحرارة ما بين أحشاء سيدها المتوفى وبين الزجاج البوهيمي للمصباح كان قليلاً. حدث هذا التبدل أم لم يحدث أم لا يهم. لكن ماذا عن كلمات الخادمة المجوز؟ «جميلة» قالت... إنها امرأة صادقة وتحب سيدها بإخلاص

وليس من أجل ثروته أو كرمه أو أهميته الاجتماعية. وجدت الروح في الملاحظات التي أبدت لاحقاً إخلاصاً أقل.

قال الكاهن: «نعم، بالطبع كان لديه روح جميلة».

قالت الحماة مؤكدة: «كلمة جميلة ليست بداية لوصف الروح».

التفتت الروح إليها ورأتها تشير بعينيها إلى ابنتها وكأنها تأمرها وتوبخها وتقول: «ابدأي البكاء ثانية أيتها المعنوة. أتريدين الكاهن أن يقول إنك سميعة بموت زوجك؟».

فهمت الابنة الإشارة وانفجرت في عويل دامع.

«لا يوجد إنسان امتلك روحاً جميلة هكذا» «داميان» كم أحببتك!.

لم تستطع الروح أن تتحمل المزيد: أرادت أن تبعد عن هؤلاء المنافقين وأن تعرف وعلى الفور إن كانت جميلة حقاً. ويعد أن قدرت المسافة جيداً فقزت باتجاه الحمام حيث توجد امرأة طويلة. سقطت فوق السجادة بهدوء وقد غابت عن ذهنها حقيقة أنها بلا وزن مثلما هي خفية.

سرّاً أن أحداً لم ينتبه لها وجرت لتتظر إلى نفسها في المرآة.

يا الله، ما الذي حدث؟ كانت الروح في المقام الأول معتادة خلال أكثر من ستين عاماً على أن تتظر من خلال عيني «الدون داميان» اللتين كانتا ترتفعان ما يزيد على خمسة أقدام عن الأرض، كذلك اعتادت أن ترى وجهه الحيوي وعينه الصافيتين وشعره الأشيب اللامع وثيابه الثمينة وعجرفته التي تتفخ صدره وترفع رأسه. ما رآته الآن مختلفاً عن

ذلك تماماً: مجرد هيكل غريب شاحب رمادي بلون السحب، لا شكل محدد له ولا يكاد يبلغ طوله قدماً. وحيث من المفترض أن يكون لها ساقان وقدمان كجسم «الدون داميان» هناك مجموعة بشعة من المجسّات تشبه أرجل الاخطبوط إنما غير منتظمة، بعضها أقصر من بعض، وبعضها أكثر نحولاً من بعض، وجميعها قد صنعت ظاهرياً من دخان متمسخ ومن جل بدا شفافاً وهو ليس بشفاف، مجسّات مترهلة متدلية لا قوة فيها وقبيحة على نحو غريب. شعرت روح «الدون داميان» بالضيق. رغم ذلك وانتهت الشجاعة ونظرت إلى الأعلى قليلاً. لم يكن لها خصر، وفي الواقع لم يكن لها جسم ولا عنق، لا شيء. وفي مكان التقاء المجسّات هناك شيء أشبه بالأذن تبرز من أحد الجانبين وهي تبدو مثل قشرة تقاحة عفنة، وعلى الجانب الآخر كتلة من شعر خشن، قسم منه مجدول وآخر بسيط. لكن ذلك لم يكن هو الأسوأ ولا ما يصدر عنه من لون أصفر رمادي. الأسوأ هو أن فمها كان عبارة عن تجويف مشوه يشبه ثقباً في فاكهة ننتة... أمر مروّع مفرز.. وفي أعماق هذا الثقب عين تلمع، عينا الوحيدة، وتحلق من خلال الظلام بتعبير من الرعب والفردا مع ذلك قال الكاهن والنسوة الجالسات في الغرفة المجاورة حول السرير الذي تتمدد عليه جثة «الدون داميان» إن له روح جميلة!.

«كيف أستطيع الخروج إلى الشارع وأنا على هذا الشكل؟» سألت الروح نفسها وقد اتفّ حولها نفق أسود من التشوش والارتباك. ماذا عليها أن تفعل؟

دق جرس الباب فقالت الممرضة: «إنه الطبيب. سأفتح له».

ومرة أخرى سارعت زوجة «الدون داميان» تتضرع شاكية باكية زوجها وتتفجع الوحدة القاسية التي تركها فيها. وفتحت الروح مثلولة أمام صورتها الحقيقية وأدركت بأنها قد ضاعت. لقد تعودت على الاختباء في ملجئها الكائن في جسد «الدون داميان» الطويل وألقت كل شيء بما فيه الرائحة البغيضة لأمعائه وحرارة معدته وإزعاجات نوبات البرد والحمى التي كان يصاب بها. سمعت تحية الطبيب وصوت الحماة الباكي: أم أيها الطبيب، أية مأساة هذه! «كفا الآن دعونا نتمالك أنفسنا».

نظرت الروح إلى داخل غرفة الميت ورات النسوة مجتمعات حول السرير والكاهن يصلي. قُتِرَت المسافة ثم قفزت ببراعة لم تكن تهدها في نفسها وحطت على الوسادة كشيء مصنوع من الهواء أو مثل حيوان غريب قادر على التحرك خفية ودونما صوت. كان «فيم» «الدون داميان» لا يزال مفتوحاً قليلاً ويardاً كالجلد، لكن ذلك ليس بذي شأن. دلفت الروح متمردة وبدأت تدفع بمجساتها في أماكنها. وقيل أن تستقر تماماً سمعت الطبيب يقول للحماة: «لحظة واحدة من فضلك».

حتى ذلك الوقت كان باستطاعة الروح أن ترى الطبيب إنما ليس بوضوح. اقترب من جسد «الدون داميان» وتناول رسغه ثم بدا عليه الانفعال. وضع أذنه على صدر الميت للحظة. بعد ذلك فتح حقيبته وأخرج منها سماعته الطبية، ويترو كبير أدخل عقديتها في أذنيه والصق قرصها

الدائري على صدر «الدون داميان». ازداد انفعاله. أبعد السماعة وتناول معقنة وطلب من الممرضة أن تملأها في حين ربط هو قطعة مطاطية صغيرة حول ذراع «الدون داميان» فوق الكوع. كان يعمل بهيئة ساحر على وشك أن يقوم بخدعة مثيرة. ومن الواضح بأن هذه الإجراءات سببت الذعر للخادمة المعجوز.

«لماذا تفعل ذلك إذا كان المسكين قد مات؟»

حقيق الطبيب فيها بشموخ، وما قاله لم يكن موجهاً لها فقط بل إلى جميع الموجودين.

«العلم هو العلم، ومن واجبي أن أقدم ما في وسمي لإعادة «الدون داميان» إلى الحياة».

أنتم لم تجدوا روحاً جميلة كروحه، وأنا لن أتركه يموت قبل أن نجرب كل شيء بشكل قطعي.

اضطربت الزوجة لهذا الحديث القصير الهادئ الحاسم، ولم يكن من الصعب ملاحظة بريق بارد في عينيها ورعشة واضحة في صوتها.

«لكن... لكن أليس هو ميتاً».

أوشكت الروح أن تكمل عودتها إلى جسد «الدون داميان» ولم يبق سوى ثلاثة مجسات لا تزال تتلمس طريقها إلى العروق القديمة التي سكنتها لسنوات طويلة. وجّهت الروح هذه المجسات إلى أماكنها بعناية، لكن هذا لم يمنعه من سماع ذلك السؤال القلبي الذي طرحته الزوجة.

لزم الطبيب الصمت: تناول ذراع «الدون داميان» وأخذ يفركه بيده.

أحسنت الروح بدفع الحياة يحيط بها وينفذ فيها ويملأ العروق التي تخلت عنها منذ فترة هرباً من الاحتراق. وفي الوقت ذاته وخز الطبيب الإبرة في أحد أوردة الساعد ثم فك الرباط المعقود فوق المرفق وأخذ يدفع مكبس المحقنة. وشيئاً فشيئاً، وعلى شكل أمواج لطيفة دبت حرارة الحياة في بشرة «الدون داميان».

«إنها معجزة» تمتع الكاهن ثم شعب وجهه فجأة وترك لمخيلته العنان... سيكون التبرع للكريمة الجديدة أمراً مؤكداً الآن. لسوف يخبر «الدون داميان» أثناء فترة نقاهته كيف عاد من عالم الأموات بفضل الصلوات التي تلاها لأجله. سيقول له: «لقد سمعني الرب يا «دون داميان» وأعادك إلينا» فكيف له بعد ذلك أن يرفض التبرع؟

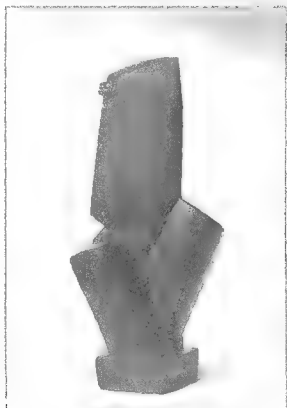
شعرت الزوجة بغتة بأن عقلها بات أجوفاً. نظرت إلى وجه زوجها بعصبية وتحولت إلى أمها. كانتا مصعوقيتين صامتين ومرتاعتين تقريباً. كان الطبيب يبتسم وقد انتابه احساس برضى شامل رغم أنه حاول إخفاءه.

صاحت الخادمة المعجوز: «لقد نجا، لقد نجا، والفضل لله ولك». كانت تتعجب وتمسك بيدي الطبيب. «لقد نجا، إنه حي مرة أخرى. لن يستطيع أبداً أن يكافئك على صنيعك له».

كان الطبيب يعتقد بأن «الدون داميان» يملك مالاً كافياً ليدفع له، لكنه لم يذكر ذلك بل قال: «كنت سأفعل الشيء ذاته حتى ولو كان فقيراً معدماً». إنه واجبي، واجبي تجاه المجتمع أن أنقذ روحاً جميلة كروح «الدون داميان». كان يتحدث إلى الخادمة لكنه أيضاً قصد الآخرين أن يسمعوها كلماته علم يعيدونها على مسامع الرجل المريض حالما تتحسن صحته فتلقى صدى طيباً لديه.

تعبت روح «الدون داميان» من سماع تلك الأكاذيب وقررت أن تنام. وبعد لحظات قليلة تهدد المريض بوهن وحرك رأسه على الوسادة. قال الطبيب «سينام الآن عدة ساعات ويجب أن يتوفر له الهدوء التام». وحتى يعطي مثلاً جيداً على ما قاله غادر الغرفة على رؤوس أصابعه.

● «خوان بوش» (١٩٠٩ - ٩) كاتب من الدومينيكان جمع بين الاهتمامات الأدبية والسياسية شأنه بذلك شأن معظم كتاب أمريكا اللاتينية. رغم أسفاره الكثيرة فإن ما كتبه عموماً تناول مشاكل شعب الدومينيكان فقط. أدخل على قصصه أسلوب الإبداع الفني وكشفت كتاباته عن دراية دقيقة بالبشر وأقدارهم والبيئة التي يعيشون فيها.



القصيدة

الحافلة المقلوبة

بقلم: مكي صافي

بيتل

الحافلة المقلوبة

بقلم: محمد مكي صافي
(الكويت)

اتبادل الشحاء مع أحد... حسبي الله..
أضاعوا وقتي وجهدي أيضاً... ومتى؟..
حين الأولاد - لهفي عليهم - ينتظرون..
أي تبرير سأقدم به أمام عيونهم
اللوامة؟.

ولكن لا بأس... فلا بد أن أصل،
متعباً حقاً، ولكنني سأصل... وستمحو
فرحة اللقاء وطقوس توزيع المكافآت أي
أثر لما فعلته الحافلة المقلوبة تلك..
وحسن أن (أبا حمزة) البقال لم يفلق
بعد... ماذا لديك للأولاد؟.. وأرشدني
إلى نوع جديد من البرتقال وصله اليوم..
قال: انظر... جلّ الخالق على استدارة
هذه الحبات... ألا تبدو لك كأنها كرات
حقيقية؟..
ومضيت صوب البيت دون أن أفكر كيف
أبين له الفرق بينهما..

وأصغحت السمع.. لا بد أنهم خلف
الباب يتصوتون!.. أين المفاتيح؟..
دعهم هم يفتحون.. وقرعت الباب
بلطف.. وتواريت قليلاً إيماناً في
المفاجأة.. الآن يبسحون ثم ينفجر
الصخب المحبب ويتشاجرون من منهم
يتسلق عنقي قبالاً.. فتحت لي (سعاد)..
لم تبت في حبور.. آسف لقد تأخرت..
تركنتي ومضت.. مهلاً.. أين الأولاد؟..
أدري.. أدركهم الملل ولا ريب فراحوا

كنت مهتماً في ذلك المساء أن أصل
البيت بسرعة.. الأولاد ينالون اليوم
(شهاداتهم).. وتراهم متلهفين متى أصل
ليتمساقوا أيهم بعرضها عليّ وينال
مكافأته قبالاً.. وحرام أن ادعهم يمانون
الانتظار أكثر.. فركبت الحافلة التي
اعتدت وبوذي لو أنادي على السائق أن
يسرع في الانطلاق.. ولكن هيهات..
فالأغنية الهندية تملأ عليه سمعه..
والمواعيد لن يلتقاهما مني ولا من لهفتي
بالتأكيد..

حين انطلق بدأت الحافلة تتراجع
قليلاً إلى الوراء.. لا ليس قليلاً بل كثيراً
ويسرعة مثل سرعتها لو اتجهت بشكل
سليم.. لماذا؟..
كدت أصرخ لألفت انتباه
السائق!.. لكن اطمئن بقية الركاب في
مقاعدهم أوحى إليّ بأن تعديلاً قد يكون
طراً على خط السير وعلى الجميع أن
يتقيدوا به!.. أو ينسحبوا.. ولكنني لا
أستطيع.. إنني هكذا أبتعد عن بيتي
أكثر.. هل هذا معقول يا ناس؟..
أنا بحاجة إلى كل لحظة كي لا أترك الأولاد
ينتظرون أكثر.. عشر دقائق ونحن في
مسيرة التراجع هذه.. وصار يلزمني عشر
أخرى لأعود إلى نقطة صفراً.. من
المسؤول عن هذا بحق الله؟..

فضلت أن أنزل في أول محطة عن أن

يمضون الوقت بتساليهم بدل الضيق والشروء.. حسناً فعلوا.. ودخلت همساً.. ونثرت من فوق رؤوسهم هديتي.. هنا تجرّ الفرح صياحاً وهياجاً كأنه مهرجان عظيم..

ما أجملهم وهم يصخبون.. لقد راقت لهم الهدية.. ممتازاً.. ليسوا منزعجين إذاً.. ولن يلوموني على تأخري.. بل تقدم صغيرهم شاكياً يريد أن يحكمني في خلاف مع أخيه: أنظر.. أليست كرتي أكبر من كرتة؟.. فرحت من دقة ملاحظته.. نفس ملاحظة البقال تماماً.. ضحكت له ومسحت على شعره وقلت لأجاره:.. بالتأكيد.. ولكنها برتقالة يا حبيبي.. وسيكون طعمها لذيذاً متى قشرناها.. أنظرا..

سحب الحبة من يدي بعنف وصاح: لا.. أرجوك.. لا تقصد كرتي بسكينك.. ضحكت وتركتها له والتفت إلى (سماد) قائلاً: أرايت إلى مخيلة الأطفال ما أروعها؟.. فضحكت بدورها وألقت برأسها إلى الخلف وقالت بصوت ناعس: يا لها من هدية غريبة بحق.. كدت أضحك من جديد.. إنها تحاكي ما يقوله الأولاد وما قاله البقال من قبل.. هل الشبه قريب إلى هذه الدرجة؟.. رغبت أن أشرح لها الفرق بينهما لكن نظري وقع على الأولاد وهم يتقاذفون الحبات فيما بينهم كأنها كرات حقيقية.. ستفسدونها.. صرخت.. إنها نعمة وستفسد إذا أسأتم استعمالها.. ولكنها لم يسمعوا.. بل سمعوا ونظروا نحوي دون أن يهتموا.. وهممت بأن اتخذ موقفاً مناسباً لولا أن صوت (سماد)

جاءني حازماً: دعهم.. لا تفسد عليهم لمبتهم.. نظرت نحوها متوقفاً أنها تضحك.. أو تبتسم على الأقل.. لكنها بدت جادة.. وغير مهتمة لما يرتكب بحق حبات البرتقال المسكينة.. بل أحسست بأنها تتجاهلني أنا.. أجل من أول ما دخلت وهي متصرفة عني.. بل إنها تبتعد.. تلم الأولاد نحو غرفهم وتبتعد.. إلى أين؟.. ما زال موعد النوم بعيداً.. لم ترد علي (سماد)!

وبلحظة خاطفة تخيلت أن الدنيا من حولي تدور.. النوافذ تأخذ مكان الأبواب.. وطاولة الوسط تغادر مقرها.. والنثريا تدور وتدور وتدور.. ياه لشد ما أنا متعب.. لقد دخلت تلك الحافلة المشؤومة بيّتي وفعلت به الأفاعيل؟.. لو أنني ما ركبته من البداية.. أو لو أجبرت السائق أن يصحح مسارها لما كنت تأخرت.. هذه نتيجة التساهل والمسالمة مع الناس.. إن مجرد التفكير في هذا يرهقني جداً.. الأجدى الآن أن أنام.. سأنام طويلاً فأنا متعب للغاية.. وفي الفد سيمود كل شيء طبيعياً.. وسينمحي أي أثر قد يكون لتلك الحافلة اللعينة بيننا.. وسأجود للأولاد طقوس الاحتفال بنجاحاتهم على أعلى وجه يشتهون!

وقمت إلى سريرتي وفي نيتي أن أتأخر في الصبحو غداً.. لن يحصل شيء لو نمت أكثر.. سيكون كل شيء أفضل بعدما أرتاح... ومضيت.. ولم أكد أصل غرفتي.. وفي الممر الموصل إليها جاءني صوت (سماد) يتمطى:

«هل تتوي حقاً أن تبيت عندنا الليلة يا سعيد؟»..



القصة

صراع القوى

بقلم: عبد الله الناصر
المملكة العربية السعودية

صراع القوس

بقلم: عبدالله النصر
المملكة العربية السعودية

مني... فاستجاب كل الأعضاء
بالارتقاء.. فإذا كَلَّي كوردة مقطوفة في
جو حار.. ذبلت على الفراش.. كان يمكن
في أن أغرق في النوم كالمادة وأريح
جسدي وفكري لأزول في يوم الغد
عملي بنشاط، لولا غلبة ما حدث اليوم
واستسلامي له وبدء تفكيري فيه، مما
اضطرنني لأن أشد أعصابي وأضغط
هكّي ببعضها، وأغادر حيث هو لا حيث
أنا..

أرواح ذابلة ذات وجوه مكفهرة حد
المقت تتزاحم تتدافع في السوق ضاجة
فيه.. الجو الليلي حار رطب غاية
الطفع.. خانق يفوي الموت على
الحضور.. زوجي وبناتي يتسوقن بتبرم
وضيق.. أرافقهن على مضض
واضطراب.. أعالج نفسي الضجيرة
بالتأفف وضغط رأسي وسد أنفي.. بل
بكلمات الشتم تارة، وبكلمات الحوقلة
تارة أخرى.. أبتعن ما احتجن إليه من
الملابس.. دفعت القيمة بفئة مالية
كبيرة.. انتظرتُ بضع دقائق ليعطيني
البائع المتبقي.. أعطانيه، ودون أي اعتناء
بمقداره أودعته جيبي بسرعة، وقفلنا
إلى البيت نمقت الازدحام ونتائج الجو

لا قدرة لي على رؤية أي محسوس..
لكن باستطاعتي حينئذ جلد الذاكرة
ووضع الذات تحت شفرة المفصلة،
وبإمكانني التخلي عن ذلك.. كما
باستطاعتي سيطرة أجنحة الخيال إلى
أبعد نقطة فيه.. أتخيل كل شيء.. بل أي
شيء حتى الأشباح فضلاً عن ملكات
الجمال، وخیالات أخرى لا معقولة ولا
متوازنة ولا علاقة بينها.. وهانذا الآن
أتخيل لونا أبيضاً باهتاً يتموج تائهاً يبحث
عن استقرار في لا أمكنة ولا حدود
مرئية.. بل كأنه لون مائي يغالبه السواد
حيناً ما فيأخذ لونه تارة، وتارة يبقى على
حاله يتشكل كسحاب هلامي بل كدخان
واهن في مواجهه الرياح.. كان يمكن أن
أوقد النور في ذلك المسحّر لأبد كل
شيء بدا لي في عتمة غرفتي، لكنني لم
أفعل.. إرادتي الجزئية الخاصة بي قررت
ذلك.. لم تمنعني أية إرادة مع أن قوتها
تفوق وفوق إرادتي وقدرتي.. لأن مشيئته
صاحبها تقرر سير الأمور حسب
معطياتها ولا إجمار، بل لا ضرورة للمعجز
هنا..

أردت النوم عوضاً عن كل شيء..
رددت كلمة (ارتخي يا..) لكل عضو

المقيتة.. ذهب الغناء بعد أن تمتعنا
بفسحة المنزل وبجوه المبرد.. جَرَدْنَا قيمة
المشتراوات وكذا المال الذي في جيبي..
فجأة.. وجدت المال لم ينقص شيئاً!!.. بل
كان زائداً ومضاعفاً.. اندهشت واندعشت
بناتي وزوجي.. لم نعرزو ذلك إلى الله
الذي يعمّوس المحرومين، لأن الله لم
يحرمنّا من المال الكافي لشراء ما نحتاجه
في هذا العيد.. تفلطنا جيداً.. اكتشفنا
بأن المال يعود إلى بائع الملابس الأخير،
فقررنا أن أعيده إليه وفي يقيني الله.

هذا هو الأمر الذي قض مضجعي،
وجعلني أعيش سَخَرًا مليئاً بالخيالات
والتكهنات وأشكال صورا لا محسوسة..
استطعت أن أحبك قصصاً لها نهايات
مخيفة مرة، ونهايات أكثر تفاؤلاً مرة
أخرى، بل وساخرة ومضحكة.. كان
يمكنني لئلا أشغل فكري أن أعيد المال
قبل أن أدخل إلى النوم، لأنني في الوقت
الذي قررت إعادته شعرتُ بأن إرادتي
تلك هي الإرادة المطلوبة والمرضي عنها
عند صاحب الإرادة الأقوى والتي سوف
أثاب عليها بجزالة.. لكن صداماً قوياً
داخلياً حفزني على أن أتمتع لنفسي:
ليكن ذلك غداً، مبكراً، وأقدم إلى
الرجل اعتذاري عن التأخير.

ولذا رددتُ مرة أخرى كلمة (ارتخي
يا..) لكل عضو مني.. فاستجاب كل
الأعضاء بالارتخاء.. فإذا كلّي كوردة
مقطوفة في جو حار.. دَبَل على

الفراش.. كان من الممكن أن أغرق في
النوم أيضاً، لكن غالبني ذات الأمر، بقوة
خارجية، اضطررتني لأن أشد أعصابي
وأضغط فكّي ببعضها مجدداً.. وأتممت
مرة أخرى بشكل مستغرب:

لكن أنا في غاية الحاجة إلى هذا
المال الآن.. ما يضير لو أَجَلْتُ دفعه بعد
يومين؟.. أعتقد بأن البائع ليس في
حاجة إليه مؤقّتا.

قلت هذا وقفاي إزاء السقف، اقتنعتُ
بهذه النتيجة، وإن كانت هي مشيئة
جزئية قد خالفت مشيئة كلية.. لكن
القوة الخارجية جعلتني لا أهتم فهناك
ما يمكن أن يجعلني أن أسدد قيمة هذه
المخالفة بلا تبعات.. دقائق معدودة، وإذا
بالنوم قد سلبني كل حواسي محاولة
لانتماي إلى عالم آخر أكثر بعداً عن
المادة والحس..

اليوم أعض على شفتي بنواجذي..
بعد ثلاثة أيام يتأقل وصراع واهن يعاند
صراعاً أقوى.. بعد أن ذهبت إلى
السوق.. إلى ذات المحل.. رأيت رجلاً
آخر فيه.. سألته عن الرجل المشهود،
فسألني بفضب: ماذا تريد منه؟.. بتلثم
أجبت: أريده لأمر خاص؟.. فهاجأني
بقوله:

هل أنت صديقه؟.. إنه رجلٌ غير
سوي... كان صاحب المحل رحيماً به
حين اكتفى بطرده قبل يومين بعد أن
اكتشف أنه اختلس من مال المبيع.



$\frac{1}{2} \left(\frac{1}{2} \right)^{n-1} = \frac{1}{2^n}$

bioRxiv preprint doi: <https://doi.org/10.1101/000000>; this version posted January 1, 2016. The copyright holder for this preprint (which was not certified by peer review) is the author/funder, who has granted bioRxiv a license to display the preprint in perpetuity. It is made available under aCC-BY-NC-ND 4.0 International license.

bioRxiv preprint doi: <https://doi.org/10.1101/000000>; this version posted January 14, 2014. The copyright holder for this preprint (which was not certified by peer review) is the author/funder, who has granted bioRxiv a license to display the preprint in perpetuity. It is made available under aCC-BY-NC-ND 4.0 International license.

رسائل

بقلم: مصطفى دكري
(مصر)

(عصر)

رسائل

بقلم: مصطفى ذكري
(مصر)

ثلاثية لا أحمد عليها، لأنها توجد لدي فقط في أمور سلبية، أي عندما تكون موجهة لي بعداء، وكأنها أداة هدم - أن سبباً واحداً هو السبب الرئيس الذي منه خرجت الأسباب جميعاً، إلا أنني لا أستطيع تأكيد، لبعده في زمن ماض، حتى قبل تمارقنا، وأرجو ألا تأخذني هذا حجة ضدي، كأن تقولي: الرغبة لديه عارية عن موضوع توجه إليه - على اعتبار أن الرغبة سبب آخر من الأسباب التي لا حصر لها - وما أنا إلا امرأة في حياته، وكان لأخرى أن تكون مكاني، وإن كلمة مثل الحب يضعها على قدم المساواة مع كلمات مثل التعب والوحدة والصدقة.

في النهاية لك أن تقولي بسبب فإذا بالأسباب جميعاً حاضرة، كنا نجلس في مطعم صغير، هو مطعم ومقهى وبار في آن واحد، مكان يفتح باب خدمته ٤٢ ساعة، هذا الدوام المتصل أقل ما يرضاه متبطل مثلي، الزمن كله خادم ذليل، وأثناء طاجن الجمبري الجانب المنقوع في صلصة الطماطم والثوم وشورية قواقع البكوليز وشرائح الكاليماري الذهبية وجرجات الواين الأبيض وتتميلة الأطراف الطلقة وتراوح الرأس بين الخمة والثقل - أخرجت من حقيبتك صورة فوتوغرافية أخذت لي قبل عامين، وضعت الصورة أمامي بهدف الحديث،

كتب خالد لمريم متعزراً في الكلمات، إذ على الرغم من أن الكتابة مهنته، الكلمات أداته، إلا أنه يجد دائماً مسافة بين الإحساس والتعبير في كل ما يتعلق بمريم، في حضورها، وفي غيابها، وهذه المسافة لا هي بالكبيرة التي تدعوه إلى اليأس، ولا هي بالصغيرة التي تدعوه إلى الإهمال، الأمر أشبه بعبور بين شيئين، لكنه عبور مصحوب بتجريعات وتكحيات وخريشات في اليدين والساقين وقرب الإبط ومنصف البطن وأعلى الصدر، وبعد أن يتم هذا العبور المخجل، وبعد أن يكون الإحساس والتعبير شيئاً واحداً، تأتي الذكرى المحزنة في صورة الألم التافه الملح بأنحاء الجسم، فتفرق مريم في بكاء مر، ويلوذ خالد بصمت بارد. أكتب إليك لسبب ما، الأسباب كثيرة، ومنها على سبيل المثال لا الحصر، التعب، الوحدة، الحب، الصداقة. لا أعرف - وليس هذا الترتيب وفقاً لأولوية، أو لأهمية، بل وفقاً لطبيعة الكلمات في لغة، وحتمية مجيئها في ترتيب لا يقصده من يستعمل الكلمات، ولهذا لزماً عليه أن يكون بين نارين، فمن جهة يبحث عن الكلمات التي تؤدي المعنى بعد شطف دهونها وشحومها، ومن جهة أخرى ينقي مواضعها المادية، وهو بهذا يعتمد عن مرماه - لكنني أعرف - يخلط من الحدس والقراسة والبصيرة، وهي

أن يأتي ذكر لي ليست بعيدة طالما أن الأمر يتعلق بجدة الأراء وتطرفها. مع الملل من الحديث المكرور تمددين رأياً محايداً إلى نهايته القصوى الحادة والنزهاء معاً. يعترض أحد الأصدقاء بأنني لو كنت هنا لما كان رأي بهذا التطرف، ويعرض ضاحكاً وهو يتجه إلى التليفون عن عزمه للاتصال بي.

تراجعين لحوفك من معرفتي أنك تتبين الحدة والتطرف في غيابي، وهذا قد يكون مادة لي طوال شهر عديده، مادة سأقحمها مراراً في موضوعات شتى، لأنتزع منك تسليماً كاملاً، تسليماً غير جاد في حقيقته، إلا أنه الحب الأكثر عمقاً بيننا. يعود الصديق إلى مقعده متراجماً بكرم عن فضول معرفة ما بيننا مكتفياً بمموض تخمينه. فجأة ينطلق رنين التليفون من نقطة سكن. يقدم الصديق من مقعده مرة ثانية. يرفع سماعة التليفون يقول وهو ينظر لك شارداً: آه إنه خبر انتحار. لم يتضح لي في حلم السقوط إن كان الصديق يكمل عبارة لك، أم هو تلقى خبر انتحار على التليفون، وهو يردده فقط، لاستمبابه وتمهيداً لإعلانه على المجموعة. كان مريع ضوء الشمس قد صعد على ساقيك مستطيلاً. إن للشوق صرامة وللوقت جسامه وليس في الناي حيلة والروح في العنان والجسد دون ذلك وحقيقة أنني هنا وأنت هناك موجعة مثل شوكه مستعرضة في الحلق لا يحس وضعها إلا بشرية ماء أو كسرة خبز وبعد. لم أكتب لك طوال الأسبوع الماضي. على عيني يا قطعة. تمنني الشديد القوي. ولا يقدر على القدرة.

فقلت نصف عبث نصف جاد: لن تدوم مقاومته، سيسقط في يوم صريح الوقت والرغبة. قلت بعد صمت وأنت تقالين ابتسامه: دعه يسقط، وقلت أيضاً بعد ذلك في خطاب: إن ما أحزنك يومها هو صياغتي للعبارة بضمير الغائب، وكأنتي أصدرت حكماً لا رجعة فيه، وكنت أنت مطالبة بموجب سبب أو أسباب كثيرة الوقوف الى جانبي ومساندتي، وكنت تعلمين أن تلك المساندة تمنني لي الكثير، حتى أكثر من السقوط ذاته. كان خالد في مراحل حياته المختلفة يواجه بين حين وآخر بصورة فوتوغرافية أخذت له. وكانت المواجهات تتم عرضاً ويعفوية وضمن سياق باهت. في المواجهات الفوتوغرافية السابقة كان الطرف الذي يقوم بمرض الصورة الفوتوغرافية عليه يترك العرض مفتوحاً أمامه بين امتلاك الصورة أو تركها ما لم يرتجل أحدهما حسماً واضحاً لا يدارى يتم الصورة فقط، بل يطال زمنها المنقضي أيضاً. هل كان الأمر يتعلق بقبح الوجه وجماله، بذبوله ونضارته، بغموده وعنفوانه؟ أم يتعلق بتمذر المعنى من التزام الوجه بتسجيل زمنه والتعبير عنه والإيحاء به؟ المعنى المؤجل بشكل دائم في المستقبل، وكان الزمن لم يأت بعد، وما الماضي والحاضر إلا فجعية انتظاره، انتظار الوجه البلاء ملامح، الوجه الصغير بعمر زهرة، والهزم بممر النجوم. كان حلم السقوط هكذا. أنت في مكان تتردد عليه من حين لآخر. الوقت صباح، مريع ضوء الشمس عند قدميك، وهو قابل للاستطالة مع الوقت. هناك بعض الأصدقاء. الحديث الدائر هو سجل معروف بين المجموعة. إمكانية

رصاصه تخرج من الفلم. قد لا يستطيع مريض الريو تقدير حجم كرة البلغم تقديراً صحيحاً . من باب كح على أدك . فيتحرك البحر الراكد كله، ويختلق المريض. الحرفة والحذر يتطلبان اختبار عمق البحر الراكد بمجس التحنكات والسعال المكتوم تارة والمغامر طوراً . قد يكون حلم البلغمي الرومانسي هو أن يخلع في بصقة واحدة ثوباً بغيضاً عن جسده. سلام من أعماق القلق لكل المصدورين، سلام مربع للأنفاس القصيرة المتلاحقة اللاهثة الأخذة الهواء من أعلى نقطة، لكم وحدكم السلام، سلاله واحدة، صدر واحد، نفس ضيق واحد، سعة واحدة، بصقة بلغم واحدة، أبعتها إليك من الساحل الأخضر معرقة بشرايين من الساحل الأحمر. رصاصه تخرج من الفم إلى الفم. لا يساوي أي فعل من الأفعال قيمة ما يساويه فعل الكتابة لك، حتى الكتابة العمياء التي ندسوها أدياً لا بد لها أن تمر من خلالها، وفرحة هذا المرور مساوية لذاتها، كائنة لك ولك، وما إمكان تجاوزها إلى قارئ مجهول إلا محصلة عمى توجيهها . لم يمزني الصدق بهذا الجوع إلا معك، وجهاً لوجه .

اعلمي أن الكبير كبير والنص نص نص وأن القوالب نامت والأنصاف قامت وقالوا مين أبوك يا بفل قال الفرس خالي وأن الزمن خؤون.. واعلمي أنني كاتب أديب أريب متأدب دانت لي دولة الأدب والقطوف في يدي وبضاعتي كلمة وكلام وكلم أو كما قال ابن مالك كلامنا لفظ مفيد كاستقم واسم وفعل ثم حرف الكلم واحدة، كلمة والقول عم

أقول إيه. نزلة برد حادة بكل ملحقاتها ولوازمها واكسمواراتها. رشح وصداع واحتقان وسعال والتهاب في الشعب الهوائية وتحطم في الضلوع والمفاصل، أوركستر كامل فخم مهيب. كان لا بد من جيش المضادات الحيوية، جيش عرمرم غيلة الموسيقى الكلاسيكية، صرخات ياقعة، أنات ناشزة، تحطم فيولينات وفيولات وفيولونسيلات، مذبحة حقيقية. لم يبق من المعزوفة سوى السعال، سنو نو منفرد على أوتار حنجرة مشروخة. هاجت عقائد المرض الدقينة تحت رماد الصحة الزائف، جذوتها متقدة لا تريم. تصرفين حساسيتي للسعال بسبب التدخين والاستعداد الوراثي للإصابة بأمراض الصدر. مات جدي وأبي بالريو وعمي بالسل. استباليا مييري. تبدأ الأعراض المرضية عادة بعد سن الخمسين، كرشة النفس، النهجان، إدمان منشقة توسيع الشعب الهوائية، قفزان الصدر من إدامة لقف الهواء، يقول المصطلح الطبي عن هذا التحور الغريب في شكل الصدر: صدر الحمامة. ما زلت في الأربعين، وأنا على الدرب، عشر سنوات فقط، طوبى للقسدين الوراثنين في أعناقهم المصير ذاته. على الأقل أفضل من الإصابات المبكرة جداً. بروس في العاشرة من عمره مجبر على جرعات الكورتيناك وقت الأزمة. أوامر الطبيب. براءة وكحول. طفولة مندورة. ومع هذا هناك الجانب المرح. يستطيع مريض الريو بحرقة وحذر فصل كرة من البلغم المتماسك المرن الجاثم على الصدر وقدنفها لمسافة بعيدة على أهداف مادية ومعنوية، وكأنها رمية من غير رام،

لكنها قوة أصابتني بالنفور. أبعدت
اليد من الحديد، ودامت القبضتان
عليه. كتب خالد بإلهام من مريم أربعة
مقاطع شعرية. والطريف هو رأي خالد
في الإلهام عموماً، إذ يرى أن الملهم -
بكسر الهاء - سواء أكان إنساناً أو حيواناً
أو جماداً - وهو بهذا يضع الملهمين
جميعاً على قدم المساواة. لا يستحق من
الملهم - بفتح الهاء - سوى الذكر العابر
المشوب بابتسامة المفارقة، تماماً كما
تستحقه تفاحة نيوتن الشهيرة. إن كلمة
«الملهم» بينائها للمجهول تعني أن كل
الأشياء ملهمة وغير ملهمة في آن، وهذا
يتوقف على طبيعة الملهم.

سقطت التفاحة - هناك من يشكك
في تلك الرواية - على رأس نيوتن
فألهمته قانون الجاذبية، وقال خالد
عبارة عن السقوط فألهمت مريم برد
«دعه يسقط» وعندما أشارت في خطاب
بأن ما أحزنها في عبارته هو صياغتها
بضمير الغائب فقد ألهمت خالد إلى
مقاطع أربعة بضمير الغائب. «كان رضاه
عن نفعه مشروطاً بأن يأخذ خطوة إلى
الأمام. وكانت تلك الخطوة قد تمكنت في
عقله مراراً بموضوعها وشكلها والطاقة
اللازمة لقطعها، إلا أن الهدف منها بقي
مجهولاً. لن ينكر على نفسه أنه أخذ
بضع خطوات على الطريق، لكنه لم
يشعر بها، أو كان له أن يشعر بها لولا
خوفه من يأس قطعها. كان يراها
بوضوح أفضل ويأثر رجعي في عيون
الآخرين منجزة على شاشات مآقيهم
باعثة في نفسه الأمل. كان يتعجب من
تقتهم فيها، كأنهم هم من قطعوها. كانوا
يقترحون عليه صعوبات واجهته أثناء

وكلمة بها كلام قد يؤم.. اعلمي انما
تتزايد الانفاظ لا المعاني رغم ارنبة أنف
الجرجاني وليس كل ما يلفظ يعني
والمنى في بطن شاعر والشاعر في بطن
حوت والحوث في بطن بحر والبحر ماؤه
دقيق متلاطم موجه بريح عاصفة زعزع
قاصفة ترد أوله إلى آخره وساجيه إلى
مائه. النوم متقطع في الأيام القليلة
الماضية. استيقظ فجأة فاقد الإحساس
بالوقت. حدسي يقول لي: إنني لم أنم
عدداً كافياً من الساعات. أقوم قلقاً إلى
الصالة. أنظر إلى ساعة الحائط. يتأكد
الحدس بخيبة أمل. أتذكر القول الشائع
بأن النوم أكثر الكائنات براءة. أقول
عكس عبارة لا أعرف أين قرأتها: أيام
طويلة. أيام طويلة. أشرب قليلاً من الماء
المثلج. ادخن سيجارة. أعود إلى الغرفة.
أبدأ صراعاً جديداً مع النوم. أثناء هذا
الأحلام غزيرة، مشوشة، مبتورة، معرضة
للنسيان. يفلت حلم. وها أنا أحكيه لك.
كنت أتسلق مواسير مبنى قديم من جهته
الخلفية. كان احتمال اللصوصية بعيداً
كل البعد عن هذا التسلق. بدا التسلق
مجانياً، إذ طالما أن اللصوصية لم تكن
هدفه، فلماذا يتمثل بها أو وصلت إلى شرفة
صغيرة ضيقة. كانت شرفة مطبخ على
الأرجح. وكانت الشرفة مدججة بحديد
متداخل في حجارته بشكل محكم،
بحيث سيكون من الوقاحة أن يقف بها
إنسان يوماً ويروده هاجس السقوط، ولا
عذر للارتفاع التي هي عليه. كان هذا
التفكير دافعا للخوف. أمسكت حديدها
الملفوف مختبراً قوة القبضة التي قد
أحتاج لها في حالات قصوى محتملة.
هالتني قوة التمسك التي أستطيعها،

قطعها. وكانت الصعوبات معلقة على أطراف المنتهم بين الشك واليقين، ينتظرون منه تأكيداً إحداها. كان يختار أكثرها بعداً واستحالة ويفيض في وصفها، ورذا تمثر أكلوا له.

«بدا له النداء كجوه بسيط، كقرص رياضي لا يحتاج لبرهان، كليل أسود فيه كل الأبقار سوداء. بدا كتخمة واحدة بعيدة القرار. أرهف السمع، وتوقف فتجان القهوة في منتصف المسافة بين المنضدة وهمه. الثامنة صباحاً هي كافتريا الحديقة. أوراق نيلوفر عريضة على وجه البحيرة، وضفدع جائم على إحداها بغمه المطبق ولغده الخافق كقلب، هو أيضاً يسمع. فكر أن الذات سراب الموضوعية.»

«دفع يده في الهواء ثم همس بكلمة. كان شارداً أمام البحيرة. وكان البعوض يرف على وجه الماء الساكن. كانت حركة يده وسيلة دفاع لا تطمح في النجاة. كانت إشارة لهزيمة، علامة على نهاية. وكانت الكلمة المهموسة بين شفثيه دعامة وسنداً لحركة اليد.»

«التفكير الذي تمناه ولم ينطق به هو أخذ الأمر هذه المرة بصفات مناقضة للصفات التي تم عليها في المرات السابقة دون الإيحاء بأن الصفات الجديدة تتمتع بوجاهة تقتقدها الصفات القديمة إلا إذا خرجت منه إيماءة التفضيل خفية موهة تماماً على وعود التغيير.»

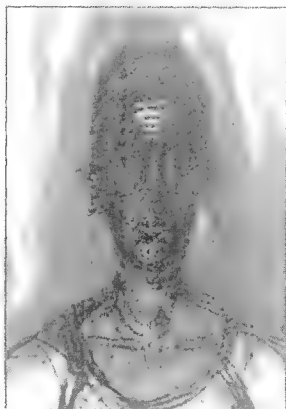
سئلت مرة وأنا صغير ماذا تريد أن تكون؟ قلت أريد أن أكون كاتباً. وأنا في منتصف العمر لو سئلت ماذا أنجزت؟ لقلت باعتذار شديد أريد أن أبدأ من جديد. ولربما تمنيت البداية من جديد

ليس للسير في طريق آخر بل لاختيار الطريق ذاته لكن بتعديلات طفيفة يفرضها علي المرض ويعمل عليها في بلوغ كمال هو عربون ضمان قبل أي بداية. أنطق كلمة بصوت مسموع من المفترض أن تكون رداً على كلمات لك سابقة ولحقه. كلمة واحدة أنطقها وأنا مغمور في أعمال منزلية. الكلمة جامعة مانعة تصلح للرد على كل كلماتك إذ سيكون من الجنون أن أنطق أكثر من كلمة على مسمع من الصمت. لم أكن أتخيل وأنا صغير أنني ساقع في كل كليشيهات الكاتب التي قرأت عنها بشغف وتمنياتها بسداجة وكأنها كانت تمثل لي تذكرة دخول وجرن معمودية الأدب. الوحدة، الخوف، السوداوية، النفور الشديد من المسؤولية، المرض، التفكير في الموت، الإخفاق في الحياة، الولع بالحب والفشل، قائمة طويلة تعود دائماً بتوزيع مختلف، نوتة واحدة، وسلولوهات عديدة. والسؤال الممذّب والمدوخ للروح. هل كان هذا الوقوع حتمياً ولا مفر منه؟ وإذا كان، هل هذه ضمانات يمكن الوثوق بها للوصول إلى فنية التعبير؟ وهل تلك الفنية مرتبطة بصديق الكليشيهات نفسها ومدى الانغماس فيها؟ وهل هذا الانغماس حجة على فنية التعبير؟ أليس هناك كثيرون مروا بمرض نيتشه لكنهم لم يعبروا مثله؟ ألا يصح كما يقول نيتشه بأنه من داخل المرض يأتي التعبير عن عنفوان الصحة البدنية والعقلية؟ ولكن ألا يهدم كتاب نيتشه «هذا هو الإنسان» مقولته عن الصحة التي تشدق بها؟ وأين نضع البارانونيا المخيفة في هذا الكتاب

موضع الصحة؟ السؤال لا ينتهي والجواب محال.

مريم.. لست مقتنعاً بهذه الكلمات، لا تقولي الضد، فأنا أوجد على هامش ما انتمي اليه كما يقول بيسوا، وإن أظهرت لك الجدل مراراً، فهذا يدافع الحب، فالقناعة مفقودة والرضا غائر، وأنا هنا وأنت هناك. في غرفة صغيرة على سطح إحدى المعمارات الكبيرة جلست مريم أمام جمال، بينهما منضدة من الخشب لرخيص، تنغرس إحدى سيقان المنضدة في علبة سمنة مليئة برمل، وهي طريقة لحفظ توازن سيقان المنضدة المفقود. أرض الغرفة مدهوكة باسمنت أجرب ليس له لون، والأرض غير مستوية في مواضع كثيرة، ولهذا فمن الممكن أن تكون أرض الغرفة هي السبب المباشر في عدم توازن سيقان المنضدة، ولا يعرف حقيقة الأمر سوى جمال، لكن على العموم تقوم علبة السمن بواجبها على نحو بدائي. على المنضدة طبق كرشة بالدمعة الثقيلة ورغيف واسع المحيط بشكل مدهش. وعلى المنضدة أيضاً بالقرب من مريم رزمة رسائل محزومة باستك رفيع. قطع جمال لقمة كبيرة من محيط الرغيف الهائل ثم أطبقها على نفسها أكثر من طبقة وغمسها في الدمعة بعمق كاف حتى تخترق طبقة السمنة العائمة وتصل إلى الدمعة الراقدة هي القمر مع قطع الكرشة. فكرت مريم أن الرمق الأخير لعلبة السمنة التي تقيم توازن المنضدة في الأسفل صنع به طبخة الكرشة. حشر جمال اللقمة في فمه وهو يزوم رزمة خفيفة ويشير بإصبعه إلى الطبق ناظراً

بابتسامة إلى مريم، وكأنه عزم على مريم قبل لحظات بأن تاكل معه وهو الآن يكرر العزومة بزومة خفيفة مفادها لذة الاستطعام وإغراء أخير لمريم. حركت مريم رأسها بالنفي وفي عينيها نظرة قرف واحتقار ثم أخرجت من حقيبتها علبة سجائر وأشعلت واحدة. زقق جمال بصوت مفاجئ وكأنه ينادي أحداً في غرفة أخرى: الشاي يا سعاد. كانت سعاد على بعد متر منه في ركن الغرفة تقعد على الأرض أمام باجور جاز. انتفضت مريم من صوت جمال وكادت تبتسم، أما سعاد فقد قامت بخطوة واحدة للسلام على مريم التي مدت يدها ببرود، فأخذتها سعاد بخجل فلاحى وقبلتها ومسحت يدها على صدر جلابيتها السوداء بحركة قصور ذاتي للخيال ثم عادت خافضة نظرتها إلى موقد الكيروسين وانهمكت في صنع الشاي. من باب الغرفة - وهو قطعة واحدة من صاج المحلات التجارية - دخل ذكر بط عجوز يفح برقبته السمكة متمائلاً في مشيته الثقيلة مرجعاً رقبته ضاغطها إلى الخلف مع إيقاع التمايل. لم تعط سعاد فرصة لتذكر البط، فرفعت في وجهه من جلستها مغرفة الكرشة. جفل ذكر البط وغير اتجاهه بسرعة لم يحتملها جسمه الثقيل، فزرق أنبوب برار بلون الزيتون الأخضر على أرض الغرفة قبل خروجه. يبطن يده قرب جمال رزمة الرسائل محاذراً من أصابعه اللئيمة. لوى رقبته قليلاً وهو ينظر إلى رزمة الرسائل وقال إنها رسائل الشهور الثلاثة الماضية.



القصة

أرزاق

سمير أحمد الشريف
(الأردن)

التفحات النبوية

عمر الشادي
(أستراليا)

الشاعر

النفحات النبوية

عمر الشادي
(أستراليا)

أتيتُ البابَ بالأدبِ
رجاءُ الفوزِ بالسببِ
أمني النفسُ مأملاًها
بوجودِ واسعِ رَجِبِ
بروحي المصطفى طه
وذاكم غايةُ الرَّغِبِ
أقولُ فإنه الهادي
وخيرُ الكَمَلِ النُّجَبِ
وخيرُ الخلقِ قاطبةً
وهي عَجَمٌ وهي عَرَبِ
وأمنةُ بهِ حملتُ
فما عانتُ من التعبِ
ولم يَنْبُتْ بها ثقلٌ
ولا داعي إلى المَجَبِ
فذاك نبيُّنا الراقي
إلى الفردوسِ في الرَّجَبِ
أضاء الكونَ مولدهُ
بنورِ شعْ في الشعبِ
ومن شرقٍ إلى غَرْبِ
سُرا ذا النورِ في الطُّلُبِ
فكسرى الفرسِ مُنكسرٌ
يرغم الجيشِ ذي اللَّجَبِ
ونارُهُم قد انطفأتْ
وكانتْ قبلُ في لهبِ
وغاضَ الماءُ في سَاوِي
وغارَ الجنُّ في الحُجُبِ
فَمَنْ لَمْ يَرْتَدِّعْ مِنْهُمْ
يُوافي ثاقِبَ الشُّهْبِ
وأرضعتِ الحبيبَ هنا (ك)
أُمُّ العنبدِ والحدَبِ

حليمة قالت: البركا(ت)
حلَّتْ بعدَ ذي جَدَبِ
فباتَ الكلُّ مَروياً
هنيئاً وقتَ ذي سغبِ
(يُحيرا) شاهدٌ (والله)
إنَّ المصطفى لَنَبِيّ
يَحذَرُهُمْ إذا قتلوه
عُمَيُّ شرٌّ مُتَقَلِّبِ
أقولُ هذاكَ صدقٌ لَمْ
يَكُنْ في القولِ من كَذِبِ
وسارَ متاجراً للشَّامِ
في ظِلِّ من السُّحُبِ
فقيلَ احلفْ بغيرِ (الله)
قالَ الآنَ لم تصبِ
«هاني مُعرَّضٌ عن (لات)
عزِّي ثم كلَّ غُبي
هناكَ رِءاءُ (نسطورا)
نبيّاً دونما رَيبِ
وقالَ فإنه المذكورُ (ز)
في التوراةِ والكُتُبِ
وعادَ لِمَكَّةَ، ملكانِ
قَدْ تبعاهُ في الصُّحُبِ
تراهُ خديجةً وكذا (ك)
ميسرةً بلا أشبِ
فأخبرها بما ريجوا
وفازتْ بعدَ بالتَّسَبِ
دلائلٌ عن نبوَّته
بدت في الخلوِ والعُصَبِ
فذا حجرٌ يسليهِ
إذا ما مرَّ في الهَضَبِ

وَخَاتَمُهُمْ مُحَمَّدُنَا
 وَأَفْضَلُهُمْ لِمَنْتَدِبِ
 يَتِيمًا (جَا) إِلَى الدُّنْيَا
 فَكَانَ الْأَمْنُ فِي النَّوْبِ
 وَأَمِيًّا فَعَلَمْنَا
 فَيَا لِلَّهِ مِنْ لَقَبِ
 رَعَى غَنَمًا هَدَى أَمَمًا
 غَدَا عِلْمًا لِمُقْتَرَبِ
 وَأَيَّدَهُ إِلَهُ الْكُوْنِ
 بِالْقُرْآنِ وَالرُّعْبِ
 وَخَمْسَ مِنْ مَعَالِيهِ
 تَرَصَّعَ نَظْمٌ مَرْتَقِبِ
 (مُحَمَّدٌ) مَنْ يَنَادِيهِ
 يَفُوزُ بِطَيْبِ الْأَرْبِ
 وَ(أَحْمَدُ) فِي مِرَاثِيهِ
 بِشَارَاتٍ مِنَ الْقُرْبِ
 كَذَا (الْمَاحِي) أَيَادِيهِ
 تَجُودُ بِغَيْرِ مَقْتَضِبِ
 كَذَاكَ (الْحَاشِرُ) الْعَالِي
 إِمَامُ الرِّسْلِ فِي الْخُطْبِ
 كَذَا هُـ (الْعَاقِبُ) الْغَالِي
 وَخَتَمَ الْأَنْبِيَا النُّجُبِ
 بِذَا جَامَتْ مَعَانِيهِ
 جَلَاءَ النَّفْسِ مِنْ وَصْبِ
 وَيَرْفَعُ سَيِّدِي يَدَهُ
 وَمَا فِي الْجَوِّ مِنْ سُحْبِ
 فَتَعَصِفُ فِي السَّمَاءِ مُزْنُ
 وَوَقَعَ الْفَيْثُ كَالْخَبَبِ
 وَيَوْمَ حُدِيَّةٍ مِنْ زَكْوَةِ
 وَالْقَوْمُ فِي نَصَبِ
 هَمَى الْمَاءِ الْقَرَارِ
 يَسِيلُ اللَّحْمُ وَالْأَهْبِ
 سَقَا الْأَصْعَابُ يَوْمَ ظَلَمُوا
 بِمَاءِ طَيْبِ صَبَبِ
 وَحَنَ الْجَدْعُ مُشْتَقًّا
 إِلَيْهِ يَبَالِغُ الْحَدَبِ

وَذِي الْأَشْجَارِ شَادِيَّةً
 وَأَوْرَاقَ مِنَ الْعُشْبِ
 وَمَنْ نَطَّقَ بِهَذَا الصَّخْرِ
 صَارَ النُّطْقُ فِي الْخَشْبِ
 (سَلَامًا يَا رَسُولَ اللَّهِ)
 نَادَى الْكَلَّ بِالْعَرَبِ
 وَأَهْلًا يَا حَبِيبَ (اللَّهِ)
 حَلَّ السَّمَدُ فِي الْحَطَبِ
 وَقَالَ الْعَمُّ يَا ابْنَ أَخِي
 (عَطِشْتُ) بَارِضٌ ذِي جَدَبِ
 (فَإَتْنِي وَرَكَهُ وَهَوَى)
 إِلَى الْأَحْجَارِ (بِالْقَبِ)
 وَقَالَ: (اشْرَبْ) فَهَآكَ الْمَاءُ
 عَذْبًا بَارِدَ الشَّرْبِ
 كَذَا مِنْ لَازٍ بِالْمَخْتَارِ
 طَهَّ الزَّيْنُ لَمْ يَخْبِ
 قَرِيشٌ عِنْدَمَا اخْتَلَفَتْ
 دَعَتَكَ خَلَاصَ الْمُحْتَرَبِ
 لَدَى تَعْمِيرِ كَعْبَتِنَا
 فَجِئْتُ بِأَهْطَنِ الْحَسَبِ
 فَطَابَ الصَّلْحُ بَيْنَ النَّاسِ
 بَعْدَ اللُّومِ وَالْعَتَبِ
 أَلَا يَا سَيِّدَ الْمَادَاتِ
 كَمْ عَمَّرَتْ مِنْ خَرَبِ
 جَزَاكَ اللَّهُ عَنَّا (الْخَيْرِ)
 كُلُّ الْخَيْرِ فِي الْحَقْبِ
 وَصَارَ يَرَى الرَّؤْيَ صَدَقًا
 كَفَّاقُ الصُّبْحِ فِي الشُّبِّ
 وَفِي حَرَاءٍ مِنْ رَمَضَانَ
 جَاءَ الْوَحْيُ بِالطَّلَبِ
 يَقُولُ (اقْرَأْ) وَذَا (جَبْرِيلُ)
 مَا جَبْرِيلُ بِالْقَبِ
 (وَرَقَّةً) قَالَ (ذَا النَّامُوسِ)
 وَحْيُ اللَّهِ فِي الْكُتُبِ
 عَلَى مُوسَى عَلَى عِيسَى
 تَنَزَّلَ قَبْلُ فِي الْحَقْبِ

وفي أشفارِهِ وَطَفَّ
 كَحِيلِ الطَّرَفِ وَالْهَذَبِ
 وَسِيمٌ وَجْهَهُ قَمَرٌ
 قَسِيمٌ غَيْرُ مُضْطَرِبِ
 عَلَاهُ بِهَؤُلَاءِ وَغَدَا
 بِبَحْرِ الْجُودِ كَالْعُجْبِ
 وَمَا الدِّيَاجُ يَعْرِفُ (لِنْ)
 كَفَّ الْجُودِ فِي الْخِصْبِ
 فَلَا هَذَرٌ لَا نَزَرٌ
 رَحِيمٌ جَلَّ عَنْ عَطَبِ
 وَمَنْطِقُهُ الْهَدْيُ فَهَضَلُ
 رَوْفٌ عَزَّ فِي النَّسَبِ
 وَمَحْفُودٌ وَمَحْشُودٌ
 وَمَحْمُودٌ فَلَمْ يُرَبِ
 لَهُ الرِّفْقَاءُ إِنْ قَدْ قَالُوا (لِ)
 لَبُّوا دُونَمَا غَضَبِ
 إِذَا شَاهَدْتَهُ (شَاهَدْتَ)
 نَوْرُ الْفَجْرِ فِي الْغُرْبِ
 كَانَ الشَّمْسُ طَالِمَةً
 بِهِ مِنْ دَاخِلِ الْعَصَبِ
 هَمَنْ قَلْبِي مَدَى الْأَيَّامِ (م)
 هَذَا الشَّمْسُ لَمْ تَغِبِ
 سَلَاماً يَا رَسُولَ (اللَّهِ)
 غَوَّاهُ مِنَ الشَّدْبِ
 أَغْثَ أُمِّي، أُمِّي، أَخْتِي
 وَأَخَوَانِي وَمِصْطَحِي
 أَغْثِي يَا رَسُولَ (اللَّهِ)
 إِنَّ الْعَبْدَ فِي كَرْبِ
 وَفِيكَ رَجَائِي مَلْتَجْنِي
 مَلَاذِي عِنْدَ مُضْطَرِبِ
 وَأَخْتَمْتُ، هَذِهِ مَائَةٌ
 رَجَوْتُ أَفْوَزُ بِالسَّبَبِ
 وَصَلَّى اللَّهُ مَوْلَانَا
 عَلَى الْمُخْتَارِ خَيْرِ نَبِي

وَكُلُّ الصَّعْبِ تَسْمُهُ
 كَشَكْوَى النَّوْقِ مِنْ نُدْبِ
 سَرَى لِبَالاً إِلَى الْأَقْصَى
 وَأَمَّ الرِّسْلَ فِي الرَّتْبِ
 عَجُوزٌ فِي خَطَى اللَّعْبِ
 وَمَرٌّ بِقَبْرِ مَاشُطَةٍ
 وَمَنْهُ الطَّيْبُ فِي السَّرْبِ
 رَقَى الْمَرْقَاةُ فِي الْمَعْرَا (جِ)
 يَسْمُو فِي ضِيَا الْحُصْبِ
 رَأَى الْآيَاتِ تَشْرِيفاً
 لَهُ فِي كُلِّ مَرْتَبِ
 وَهَاجَرَ يَبْتَغِي الرُّضَا (نِ)
 لَا سَمِيّاً إِلَى هَرَبِ
 وَنَاصِرُهُ عِبَادُ (اللَّهِ)
 عِنْدَ الْحَادِثِ الْحَزَبِ
 قَبْشَرَاهُمْ بِقَيْضِ التَّوَرِ
 لَا بِالْمَالِ وَالذَّهَبِ
 وَخَذْلَانِ لِمَنْ (بِالْمِصْطَفَى)
 الْمُخْتَارُ لَمْ يَطِبِ
 مَتَى الْقَاهُ مَيْتَسِماً
 فَانْظُرْ فِيهِ عَنْ كُتْبِ
 مَتَى الْقَاهُ أَلْقَى (السَّمَدِ)
 أَلْقَى الْبِشْرَ فِي لَبِّ
 أَحْوزُ الْبِشْرَ مَقْتَسِماً
 بِجُودٍ فِيهِ مُكْتَسَبِي
 أَرَى الْهَادِي وَسَيْلَتَنَا
 إِلَى الرَّحْمَنِ فِي الْعَضْبِ
 فَارْفَعْ رَايَةَ (الْمُحِبِّ)
 أَنْشِدْ نَعْمَةَ الطَّرَبِ
 وَضَيْئُ الْوَجْهِ فِي بَلَجِ
 وَأَرْقَى النَّاسِ فِي أَدَبِ
 وَحَاجِبُهُ عَلَى رَجَجِ
 وَجِيهَتُهُ ضَبَا الْقُرْبِ
 وَفِي الْعَيْنَيْنِ مِنْ دَعَجِ
 يُذَيِّبُ صَلَابَةَ الْيَلْبِ

الشيخ محمد

هي واحدة

محمد سليمان (مصر)

هي واحدة

محمد سليمان (مصر)

لك أن تَمْنَحَهَا ما شِئْتَ من الأسماء
هي واحدة
لكنَّ الضوءَ يَلِيقُ بها
والظِّلُّ
ومَرَوَجةُ الألوانِ
وكلُّ صُرُوحِ الماءِ
لك أن ترسمها امرأة
من لحمٍ ودمٍ
وحنينٍ
وحكاياتٍ
وسراباً حينَ تَشَاءُ
كانت في البدءِ فضاءً تَتَجَوَّلُ فيهِ
ملائكةُ الموسيقى
ثم ازْتَحَلَتْ في الألوانِ
وسجنت في عينيها البحرَ
فصارَتْ
أجملَ ما ولدتِ حواءُ
لك أن تَعْشَاهَا
أو كحكيمةٍ.. تَتَحَاشَاهَا
وتقول امرأةٌ في العشرينِ كَقَصْرِ تَعْشَى
لتشُدَّ الشَّارِدَ
والمُسْتَوَجِدَ
والمَمْسُوسَ
امرأةً
بنوا فذها تَعْشَى

وبسِرْبِ طيورٍ يعلو ويحطُ
على شجرِ القُسمَتانِ
امرأةٌ كالْفَيْضَانِ وَرَجَلُ
يَحْيَالِ الماءِ تَشْبَثُ كالصحراءِ
وجنُّ بها
لك أن تُطْلِقَهَا
لتصيرَ فضاءً حُرّاً
أو تَسْجِنَهَا في الكلماتِ لي تَحْسُنَ
في عَزْلَتِكَ يَدًا أو نَهْدًا
ومَحَارَاتٍ يَتَدَخَّرُ فيها اللؤلؤُ
وتجاويفٍ وعطراً
هل تَتَحَارُزُ إلى ذاكِرةٍ كالمِصْفَاةِ
لكي تَتَسَاهَا؟
أم تَخْتَرَعُ نواهدَ ترصدُ منها
قُرْبَ الفَجْرِ جروحاً مثلَ ديوكٍ تَهْذِي؟
لم تَرَهَا مثلي
أعني.. لم تلبسكِ ولم تلبسْها
لترأها
حينَ تُطَارِدُكِ الحيطانُ
وحينَ يَصُوبُ الصمْتُ
وحينَ تَنْفُضُكَ الموسيقى
وتُعْرِيكُ
وحينَ كأكوابِ هَارِغَةٍ
تَصْطَلِفُ نِسَاءً
هي مرآةُ المقهى

٢٠٠٠
٢٠٠١
٢٠٠٢
٢٠٠٣
٢٠٠٤
٢٠٠٥
٢٠٠٦
٢٠٠٧
٢٠٠٨
٢٠٠٩
٢٠١٠
٢٠١١
٢٠١٢
٢٠١٣
٢٠١٤
٢٠١٥
٢٠١٦
٢٠١٧
٢٠١٨
٢٠١٩
٢٠٢٠
٢٠٢١
٢٠٢٢
٢٠٢٣
٢٠٢٤
٢٠٢٥
٢٠٢٦
٢٠٢٧
٢٠٢٨
٢٠٢٩
٢٠٣٠

٢٠٢٥
٢٠٢٦
٢٠٢٧
٢٠٢٨
٢٠٢٩
٢٠٣٠
٢٠٣١
٢٠٣٢
٢٠٣٣
٢٠٣٤
٢٠٣٥
٢٠٣٦
٢٠٣٧
٢٠٣٨
٢٠٣٩
٢٠٤٠
٢٠٤١
٢٠٤٢
٢٠٤٣
٢٠٤٤
٢٠٤٥
٢٠٤٦
٢٠٤٧
٢٠٤٨
٢٠٤٩
٢٠٥٠
٢٠٥١
٢٠٥٢
٢٠٥٣
٢٠٥٤
٢٠٥٥
٢٠٥٦
٢٠٥٧
٢٠٥٨
٢٠٥٩
٢٠٦٠
٢٠٦١
٢٠٦٢
٢٠٦٣
٢٠٦٤
٢٠٦٥
٢٠٦٦
٢٠٦٧
٢٠٦٨
٢٠٦٩
٢٠٧٠
٢٠٧١
٢٠٧٢
٢٠٧٣
٢٠٧٤
٢٠٧٥
٢٠٧٦
٢٠٧٧
٢٠٧٨
٢٠٧٩
٢٠٨٠
٢٠٨١
٢٠٨٢
٢٠٨٣
٢٠٨٤
٢٠٨٥
٢٠٨٦
٢٠٨٧
٢٠٨٨
٢٠٨٩
٢٠٩٠
٢٠٩١
٢٠٩٢
٢٠٩٣
٢٠٩٤
٢٠٩٥
٢٠٩٦
٢٠٩٧
٢٠٩٨
٢٠٩٩
٢١٠٠

ذات ليلة

عيد الدويخ
(الكويت)

ذات ليلة

عيد الدويخ
(الكويت)

١

يمسك بأنامل غيمة
يزرع قبلته الألف
تحرقها نظرات الريح
لتخبو الرغبة بالنشئت
والنعاس

٢

لا تشي بالجنون
منعشة كريح الصبا
هادئة كالصمت
قبل تلك القبلة

٣

أهلب بين دهتي الكتاب
الورق يستفز الأرق
أساهر بين قنوات التلفاز
وأمسح الحروف

٤

«بين وعدين»
نموت جميعاً»
مُجمل الخبر

امراة لندى

عصام ترشحاتي
(فلسطين)

امراة الندى

عصام ترشحاني
(فلسطين)

هل كنت أقرأ
في الغيوم زهورها؟
إني سمعتُ سقوطَ أمطارٍ
على حلمي..
وسمعتُ برقاً
كان يتلو
آية الريحان
لست الرسول أنا
ولكني كليم صفاتها
عينان..
من شفق الهيام
عينان..
إنَّ شَبَّ البنفسجُ فيهما
بَدَتْنا.. كمنقودين
من ثمر الكواكبِ
في الظلامِ
هي هكذا..
كمرائس الياقوتِ
تبيض باليمامِ
وأنا.. أفيضُ من التأملِ
كم رأْتُ لفتي
ترفُّ على الحقولِ..

وكم رأيتُ
نباتَ شهوتها
يُكلِّمُ في الخفاءِ..
قصيدتي..
أَقُولُ للأسطورة الأولى
بأنَّ المستحيلَ،
دَعَا غموضي
لاكتشاف الكونِ
في امرأة التدهاش والصدى..
سأجوبُ
بعد زفاف ليْلَها
لأنحائي
حرائق ما تناهى
في مخيِّلة الندى

الشعر

عصفور بلله الشعر

شعر: إيهاب النجدي
(الكويت).

عصفور بلله الشعر

شعر: إيهاب النجدي

(الكويت)

لغة أخرى
وغيوم تهبط.. لا تدري -
فوق الروح
وأنين مسجوع
خصران أنسريا..
في أغنية تصلى
يا وتر النار بخارطة الجسد الموحجوع
هل حقاً كنت..؟
يالي لو لم أعرفك
ياذا الرابض في أقصى الغابة مني
حسناً قد كنت تقني
وأنا أعلم أن غناءك - أحياناً - ينزع
تنهار المدن الأسمنت
كي تستحقني المدن البريز
موسيقى الجاز أو البوب
قاطرة تعبرني - كالريح - فلا أعبر
خصرك كان المرمز
♦ ♦ ♦ ♦
كان السائق وحشياً
ويشاكسه شيخ ويَزْمَجِر
.. هل كنا كالشيخ نَزْمَجِر؟
يمسك لحيته البيضاء
يطبع في مرآة العربة
لفظاً أسود.. لفظاً أحمر
أنظر حولي
قرط مسروق يتدلى
يرسم وعلاً

ينطح حنجرة تراز
ماذا؟
ينظر نحوي
يلمح ظلي
يقترّب الوعل..
يقترّب..
أندثر بعضي.. أفقر
أنظر أكثر
كومة لحم تضحك
أضحك..
تضحك مرآة العربة
♦ ♦ ♦ ♦
يا لي من مرآة العربة
تقفر فيها
أحذية تشبك
عينان بلا قلب
عصفور بلله القطر
عصفور ملك
يالي من مرآة العربة
يطلع منها
تاريخ منتهك
نافذة تشبّث بي..
تلفظ من سلكوا
يالي من مرآة العربة
شيء بجواري يمضي
أمضي..
أسئلة تبقى صامتة
أسئلة.. ترتبك

يا فاركوئي البرد

بليقيس حميد حسن
(هولندا)

يا نار كوني البرد

بلقيس حميد حسن

(هولندا)

وإن جرحي خروفاً ترتجي رتقاً	إن أنجبتك السماء سحاباً
ما حيلة الأب لو رماً يكون وقد	والتراب أباً
جفت مدامه والجفن والحدقة؟	فالنور والنار دنيا
والموت أقسى الماردين وقد	مالها شفقة
غزا البساتين والأرواح والطرقا	مزاجها شعلة الأضواء ما عرف صمتاً
والعابثون فرادى يهزؤون بنا	وما برحت
وقد يمرّون جمعاً كيفما اتفقا	في الحب، والألم العشوق مندقة
ونكهتي من حروف النار أخلطها	اللمم الشوك سيّان لدي إذاً
ببهجتي ورغاب الروح مؤتلفة	ما خاب ظني
يجيء يومك، والأيام دائرة	ونار الشوق مندقة
هذا سعيد، وهذا قبره خنقه	يا نار كوني البرد لو صدثت
تأتي التآويه	أحلامنا ومنايانا غدت نزقة
أهلاً	تأتي التآويه
والحياة هوى	طبعاً، في الهوى وجعٌ
حيث التبايرح تلوي القلب والعنقا...	وفيه تأتي فنون الحزن مرتزقة
	لأن داء العراق المرّ في كبدي

السلام

قلم أزرق .. والصفحة بيضاء..

فهد توفيق الهندال
(الكويت).

قلم أزرق .. والصفحة بيضاء..

فهد توفيق الهندال

(الكويت)

صنم.. بات زعيماً،
يشنف أمواتاً وظلاماً،
إلا من يتدبر.
صنم.. سلّ سيوفاً،
يستترزف ماضي الأوهام
يخطب...

ويقرر:

(القدس حتماً ستحرر)!
إنها حقاً..
أضفاتها الأحلام!!

◆ ◆ ◆ ◆

قلم أزرق
لو يشقى، لا يتهدج
فالصفحة أبداً لن تنطق،
أشعاراً، تتفنج،
أو تنهق،
أصواتاً تتسلق،
لا.

لن يخرج..

ذاك الحرف المتمق..
إن نام سنيناً، وسجيناً،
فالنبهة وعدا ستورق،
والقلم الأزرق
لن يكسر،
أو يقهر،
أو يحجر،
أو يشطبه القلم الأحمر.

◆ ◆ ◆ ◆

قلم أزرق
والصفحة بيضاء..
والسطر يتمتم
كلمات..
تتقصها الأحياء!!

قلم أزرق

والصفحة بيضاء..

والسطر يتمتم.

كلمات...

تتقصها الأسماء..؟

◆ ◆ ◆ ◆

قلم أزرق

والصفحة عمياء..؟

فالحرف، لا يعرف

شكلاً أو مظهر،

أو طاف سماء.

الفل مجير

والظرف مسير.

فالكل تستر

نبضات،

زفرات،،

يخنقها الإمضاء؛

يصادرها الحجر.

قلم أزرق

بات يمزق

أجفان العسكر..!

فالحرف.. مقصلة الجهل،

والفكر.. محبرة العقل،

والرأي سليل الأيام.

نحن نراها،

والغير بها يتعكر...؟

◆ ◆ ◆ ◆

قلم أزرق

بات يؤرق

أعين جهال الأصنام.

صنم.. صار إماماً،

يقود إماء ولثاماً،

أو ظل يكفر.

كهوف

عامر علي العامر
(الكويت)

مجتون الورد

مزت الطيري
(مضمر)

الش

مجنون الورد

عزت الطيري

(مصر)

أغوتُهُ بأعْنَابِ مواسِمِهَا البِيضِ

وقالَتْ هُنْتُ

وفتَحَتْ الأبوابَ

وفَرَّتْ

كالحلمِ المارِقِ؟

هل كانت تُدعى فاطمةً،

وهل كانَ على قَافِ حريقينِ

من الموتِ وأدنى؟

هل كان يُسمَّى بالرجلِ العشاقِ،

الأعشقِ، مجنون الوردِ

ومذهول الإيقاعِ،

الطَّمَاعِ، الملتاعِ،

طريد السوسنِ

مثلي

هل... هل؟

يا وليي؟

يا خيبة ظنِّي

أتراني أتحدث عن رجلٍ

مثلي

أم

عني؟

رجلٌ

كحنينِ الحنَّاءِ،

حنونٌ

ونحيفٌ كالنَّايِ

حزينٌ

كالنخلة في وجع الصحراءِ

ويجلسُ في المقهى

يشربُ شايًا

مثلي...

هل أذركَ السحرَ

فظلَّ جميلًا وحنونًا

هل زلزلَه الوجدُ

فأطرقَ مبتسمًا حينًا

مبتسمًا حينًا

ويتمم بكلامِ

كالدندة العذبةِ

كحوارِ يَمَامٍ جَبَلِيٍّ

كدياباتِ الموالِ الأخضرِ

في فَرَحٍ قرويٍّ

هل ينتظرُ محالًا يأتي؟

هل يمشقُ فاتئةً؟

أنثى الفراسة : شهقة القرين

بقلم: خلف ملي الخلف
(سوريا)

أنشئ الفراصة ، شهقة القرين

بقلم: خلف علي الخلف
(سوريا)

ها أنا أغرف الماء من شفةٍ تنز بالريح
واترك مآمني ترتعش للفراق
الطفولة تحتسي السُحْبُ وأنا جسدُ
جنينة مبهورة بالقرين
كل ما يدنو من البهجة يحتضر.. كل
التواريخ تلثت بالعممة وتغتصبي على
بابها
كيف الامس دمها ولا يشهق النوم
كيف اخبئ كنز الغرابة في تمامتي
وأنا في فتنة الطريق
إلى جنة الفجعية
تعالى لنحصى مآثائر من جثث الطير
وهي تغير سماءك
أغافل عمري أرضع من حلمة غُسلت
بالمفومض أستدين طفولتي...
وأطلب من الريح
أن تلعب الضرار

هاهي الهاوية تشع.. وأطفرفي
شهوتي
ياااااااااااااااااااااا لا تقتل الجمر في
خذي إلى شبق يعرف الماء / يعرف
كيف يخنق الوحشة هي رائحة تدفع
الباب
أردك لي/ أكسو جثتي بروح أستلفها
من النشيج
خذي... دعيني... هاتي صوتك
يتلو علي كتابي
قودي النار إلى مكان القروح

أقود الفراسة إلى حقل إياكم/ آمر
الفضل أن ينحني ليؤرخ اليقين/ هذي
هي...
يائلاً مأخوذاً الأنفاس بها دُع عنك
لنوك إنحنٍ بسوادك لأمس السنايل
دعنا على بابها نلتقن الضوء
نرى الخوف يشق برائحته حين ندنو
من سهيل الفتنة
لن نرتوي سنضرع لأنحائها أن
للاجفل.. جثنا نمشط الحلم عند عتباتك
الشهقة تقف جبراً في طريق نسيته
الأقدام
صدقينا
تركنا النوم نائماً هي فراش الجنيات
وخطفنا حصان المعجزات.. كي نري
ولوعنا بالسحر

ها أنا أفارق الليل اطل على نبرة بُح
صوتها أصعدها كجبال عارية
شهيقني يتلوني واكنم رغبتي في
الزفير/ أحبك.... لم يعد جوفي يتسع
أراود البعيد عن نهدي/ أدعوه لوليمة
يصنعها المري
وليمة عامرة بالشفاعة لروح تُدْني
الى ماوى المطر/ أحرق في الوجه
آآه يا حجيماً يقطع المغفرة اعطني
جذوتي.. دني إلى....
كيف أنجو من بياض يخلع الأبواب/
يرمي الجمر فوق شهيقني

أمسكُ الرؤى وأتركُ الهواء ينشج :
هذا توأمك يا الفارقة في اليقين
يا العطوبة اللذة
الهواء يتغنُّ كلما أملاك بياضُ الآخر
أخطفي بياضك : جيفة تتناسل...
ضيمك الريحُ والثلجُ واللونُ والغفلة
النائمة

أضع الوردة أمام باب صراخك لتخطو
الظهيرة اليك
أحرّضُ الثلج كي ينهمر ماءً من على
أغصانك
أغرف بغيتك من صراخي... أرى
اختلاجي شاهقا

ألتفاصيل تلهج بشراسة الجرح
الأعراس تروّض شيخوختي المائلة في
النحيب/ يافتة الإفصاح...
ليشعل النائحون صداي
ناراً تحرسها الضلالة

يا الفزارة إذ تهطلُ من شاهق كالفيم
فيشرب خوفاً الوسيم صدى حمى تجوب
صوت المؤذن
لنحصر الخمسارات... لنندس أجسادنا
في عالم الغيب نرّي التراتيل في بهو
أوجاعنا

نضرمُ الأمان في شهوةِ الفقد...
نستلذ بولعٍ يطرزُ أرواحنا على ثوب
الغياب

صبرنا
أشعلنا جحيم الفقد وتدفأنا به
كأرواح عاقرة
جمعنا بقايا حيض الفداحة لنصنع
سحراً يمدُّ الحياة لأيامنا الأرملة
من غرّ بأشلائنا لتتشكل جسد يعيد
شراسته للحب والفقد والحزن والإرتباك

قتلى قتلى
نقتفي نقاط الدم في طريق المذبذبة

راحلنا صوت النائعات علينا
أوشكُ أن أهلي الرائحة عن نارك
المطفأة
أوشكُ أن أزرع الخطيئة جنة في لذة
المغفرة
أوشكُ أن...

بقاياي تحسو الهزيمة من لذة الكأس
بين يدي حضورك
يا السماء المصابة بخناجر الأسلاف
يا الفرس الجارحة للطريق
أباغت المشهد : بروق تكتحل برماد
كاهلي/ المكنية تقود الكواكب إلى
سحنة فقدتها السماء
تلوحن بنحيب يشبه الغيم : يا عابراً
بهجة أضاعها جسدي
لاتسرف في.. شهيق رماد السنين
وأنت زفيري

صمتي عارياً من جسدي
شهقتي شردت في العشاء الأخير
هذا جسدي ليس بابلياً... لمسهُ
تفويك اللعنة المساءات تتألى أزين شعري
لموتى لا يمرون

ياساودي الأخير
الفتوات تطفح من رماد يشكل قامتي
مهتاجة
لامسها/ لامسيها كما رغيف يسند
صوت الجياع

بين موتين تتبادل الهاتف
يحيا هذا النهار البهيج إذ يسترد من
الليل شغفاً بالحياة
يحيا هذا الجرح فاتحاً قمه
دهشة ضاربة
وتحيا أشلائنا إذ تجتمع من عويلٍ
بعيد

نشكلها جسدا وننفخ فيه
صراخاً/ حياة



غربة على شاطئ العمر

بقلم: ذياب أبوسارة
(الكويت)

غربة على شاطئ العمر!!

بقلم: ذياب أبوسارة
(الكويت)

هنا.. نلفظ كرامتنا مع أنفسنا..
 ويعد نصف قرن من زمان التيه..
 لم نذق بعد طعم الوطن..
 وما تزال القيود الصدئة
 تطوق أرواحنا وأحلامنا..
 وكل نبض في كلماتنا..
 تتحت الغربة في وجوهنا
 تضاريسها القاسية..
 تؤصل غربة الروح والجسد..
 يلون التراب الباهت..
 هنا حيث لا شيء يشي بالحياة..
 تقبع في صناديق إسمنتية..
 مقعدون..
 xxxxxx
 في الغربة..
 يكبر الصغار بلا حلم..
 ويلعب الأطفال بلا صوت..
 ويغادر الكبار في صمت رهيب..
 دراهم الدنيا البراقة تتلاعب بنا..
 تطحن عافيتنا..
 أي مستقبل.. وأي طموح بعيدا عن
 الوطن!؟
 في حانة الغربة المقيتة..
 على مرافئ الذاكرة.. ورمال العمر
 يسبح الخيال بعيدا..
 في رحم الزمن..
 وأمام البحر الذي امتزجت أمواجه
 .. بجمرة الشفق الوردي
 تمر النوارس..
 ببيضاء نقية..
 حرة مختالة..
 لماذا تمر من هنا؟
 ليتني أقوى على الرحيل معها..
 على صهوة الريح إلى هناك..
 بعيدا عن هنا..
 حيث لا شيء سوى فحيح شمس..
 وقهوة صباح مر..
 هنا حيث الصحف باهتة.. والأخبار
 كئيبة..
 والشمس تمارس حقدتها كل صباح..
 هنا حيث الشتات..
 تعبث بنا الريح كأشلاء قطن ناعمة..
 في يوم عاصف..
 نعلق في شوك العرفج..
 يسمل عيوننا تراب الصحراء..
 وتغوص أقدامنا في كلبان السراب..

يا قبلي.. يا بلد الإسراء	تتساقط الكرامة كأوراق الخريف..
يا رائحة المطر..	وهأنذا من جديد ..
يتردد في سمعي كل حين..	أتحسس مساحات العتمة في
صخب طفولتنا هناك..	داخلي..
في الحقول الجدلى..	وقد صدمت جذران النفس..
وحاراتك الحافلة بأصوات سعادتنا..	وفقدت الروح بريقها..
وعيث طفولتنا..	من أثر السنين..
يا موطن الهواء النقي..	وفي جوف الليل المخيف..
والشمس البكر..	احتضن طيفك يا وطني السليب..
والأرض الطاهرة..	كالطفل المذعور..
أين أنت يا شاطئ الأمان..	تدور سواقي العيون..
يا وطني..	لتحمل أهات ثقيلة..
حتى أفرد أشرعتي في بحر	وتساؤلات حائرة..
عطائك..	هل أنا من هنا.. أم من هناك ؟
أغض عيني حتى أرى..	من أنا ؟
هالات نورك الدافئ..	ولماذا أعيش بعيدا عنك يا وطني..
وكلما يممّت وجهي شطر قدسك..	رجع القوافي يفتال وحشة صمتي..
أسمع تكبيرات العيد..	وعلى شاطئ الذكريات ينساب
تنطلق من أفواه مساجد قرينتنا	العمر..
العتيقة ..	من ديمة الحزن..
ويبقى حلم واحد يلازمني في النوم	وطريق العمر يمضي
واليقظة..	بين عشية حزن..
حلم محرم..	وضعى ضياع وتيه ؟
حلم الوطن الجميل..	ومغاض حلّ عسير..
xxxxxx	وفي حلم اليقظة والتمام..
	أرجل..
ومهما طال الزمن	إليك يا وطني الأخضر..

أخاطب فيك يا وطني..
كفاحك..
عنادك..
أسامر فيك شوق اللقاء..
ولا أقوى على نظرة العتاب المحرقة
في أحداقك..
واستحلفك بالله يا وطني..
أن تغفر لي عقوبي..
وأن تغفو عن قلب شاطرک السعادة
في صباه..
واشتم فيك عبير الحياه..
وزهر البرتقال..
الأمس تراكب في صلاتي..
فتعمر قلبي السكينة والطمأنينة..
أحمل رجالي بيابك..
وأصلي في محرابك..
صلاة الخاشعين..
أذكر مع نسيم الفجر..
عقب الشيخ والزعر في سهولك..
وشقشقات عصافيرك..
ورائحة خبز التور الساخن..
xxxx
وطني السليب..
كم لي في أركانك العتيقة..
من ذكرى أشتيها..
وحكايا أرددها..

هناك حيث يكون للمكان قيمة..
وللتراب طعم..
وللزمان قسعة أمل..
هناك.. حيث أزهار الليمون..
ورائحة البرتقال المنعشة..
تتشرب عبرها في بياراتنا..
وميرمية الشاي بعد صلاة العصر..
ينبعث شذاها في كل مكان..
وقارورة زيت الزيتون..
تزین مائدة الإفطار..
ولبن الماعز الحاذق..
يطغى عطش الصيف..
ويروي الغليل..
هناك..
حيث فناء بيتنا الصغير..
يتسع لأحلامنا الكبيرة..
التي تمنق السماء..
كأشجار الصنوبر..
احتضنك يا وطني في حلمي
وطيف ذاكرتي..
حتى يأذن الله لنا باللقاء..
وتبقى أيها الوطن..
توأم روحي..
تهمس في أذني معاتباً:
متى ستعود؟

مدحت علام

مدحت علام

الكويت

المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب:

ندوتان عن التشكيل والتصوير الرقمي في قاعة الفنون

كتب : مدحت علام

شجون التصوير والفوتوغرافي في الكويت، ومن ثم تطرق الحضور إلى العديد من القضايا التي تعيق تطوره محلياً، والوصول به إلى مستويات عالية. الاستعداد لمعرض الكويت الدولي للكتاب

تستعد اللجان التحضيرية لمعرض الكاتب في المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب لإقامة معرض الكويت الدولي للكتاب، في دورته الثلاثين، وذلك في ٢٢ نوفمبر إلى ٢ ديسمبر.

ولقد انتهت اللجنة من ادخال المعلومات في الحاسب الآلي، ومن ثم اصدار فهرس المعرض، في قرص مدمج يحتوي على كافة البيانات.

كما انتهت اللجنة من فهرسة الكتب المشاركة في المعرض، بالإضافة إلى تحديد البرامج الثقافية التي ستشارك في إحياء الأنشطة المتنوعة المصاحبة للمعرض، ومنها أمسيات شعرية، وندوة رئيسية، وحفلات توقيعات كتب وغيرها، بالإضافة إلى توجيه الدعوات إلى أدباء ومفكرين وشخصيات خليجية وعربية للمشاركة في هذه الاحتفالية الكويتية التي يتبناها المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.

نظم المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب في قاعة الفنون في ضاحية عبدالله المسالم ندوتين حول الفن التشكيلي والتصوير الرقمي، وذلك بحضور الأمين العام للمجلس الوطني بدر الرفاعي وحشد من التشكيليين والمصورين، وذلك في اطار الأنشطة الثقافية للمجلس في فصل الصيف.

ناقش الحضور في الندوة الأولى الفن التشكيلي في الكويت، كي يتحدث حميد خزعل عن دور الرسم الحر في انعاش الحركة التشكيلية، حينما كان مزاراً للفنانين، وأكد الدكتور عبدالله الحداد أن الرسم الحر كان معلماً مهماً، ومساهمة موفقة من الفنانين الرواد.

كما تحدث محمد شيخ الفارسي عن تجربته في مجال التوجيه الفني، وألقى الرفاعي في ختام الندوة كلمة أوضح فيها الأزمة التي يعيش فيها الفن التشكيلي المحلي وضرورة التضامن من أجل الارتقاء به.

أما ندوة التصوير الرقمي فقد حظيت باقبال التشكيليين والمصورين على حد سواء، وهي الندوة التي تحدث فيها الفنان والمصور بهاء الدين القزويني عن

سورية: ندوة لتكريم بدوي الجبل
تعاونت مؤسسة جائزة عبدالعزيز سمود البابطين للإبداع الشعري مع وزارة الثقافة السورية في إقامة ندوة تكريمية للشاعر السوري الراحل محمد سليمان الأحمد «بدوي الجبل» في دمشق.

وقدّم المشاركون في الندوة مجموعة من البحوث التي تتعلق بحياة بدوي الجبل الشعرية، كي يلقي الدكتور عمر

دقائق من جامعة حلب دراسة تحليلية عنوانها «الرومانسية الجائشة في غمار مآسي الوطن عند بدوي الجبل»، ليؤكد أن الرومانسية عند بدوي الجبل تبدو حالة نفسية أو تعبيرات عن لحظات متفاعلة أكثر من كونها مذهباً أدبياً يحل أصولاً فنية محل أخرى.

وتحدث الدكتور خليل موسى عن الملامح الملحمية في ديوان بدوي الجبل، من خلال النزوع إلى القصائد الطويلة، وتمسكه بالقيم الروحية والقومية، كما أكد أن صورة البطل الملحمي كانت واضحة في معظم قصائده سواء في المديح أو الرثاء.

أما الدكتور عبدالواحد لؤلؤة من العراق فقد شرح عشر قصائد للبدوي أوضح فيها الأسلوب الذي يتضمن مواضيع ومفاهيم أغلبها غير مستحب، ولكن الشاعر يصورها بشكل جميل، كما تحدث من لبنان الدكتور سالم المعوش عن اشكالية العلاقة مع الغرب منذ مطلع القرن الماضي إلى يومنا هذا من خلال شعر البدوي.

المغرب: مهرجان «أصيلة» الثقافي

احتوى مهرجان «أصيلة» الثقافي في دورته الماضية والذي يقام سنوياً في المغرب على العديد من الأنشطة الثقافية المهمة، والتي شاركت فيها نخبة من المبدعين والمثقفين والأدباء المغاربة والعرب.

ولقد افتتح المهرجان رئيس المنتدى محمد بن عيسى الذي أشار في كلمته إلى أهمية مشروع مهرجان أصيلة الثقافية، الذي تأسس في أواخر السبعينات من القرن الماضي، ومن ثم امتداده ليشمل مشاركات من كافة الدول العربية والإسلامية والأفريقية.

وتعتبر ندوة «الإسلام من منظورها ومنظور الآخرين» هو الأهم في هذا المهرجان والتي أقيمت في مركز الحسن الثاني للملتقيات الدولية، في مدينة أصيلة القديمة، وشارك في الندوة مجموعة من الباحثين العرب والأجانب، كي يتحدث الأديب السوري الطيب تيزيني عن منهج الوسطية مؤكداً على أنه مفهوم تشترك في صياغته مجموعة من الأنساق المعرفية، وأوضح الأمين العام المساعد للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب عبدالهادي العجمي أن جوهر التحدي الآن يتحدد في التأكيد على سماحة حضارتنا الإسلامية.

كما أكد الدكتور أحمد الربيعي على ضرورة النظر إلى حقيقتنا، ومن ثم طالب بالقضاء على البيئة الصانعة للإرهاب، وأشار وزير الخارجية المصري السابق، أحمد ماهر، أن تصرفات المسلمين هي السبب في ما آلت إليه الأمور وليس الإسلام.

وتطرق مدير عام المنظمة الإسلامية للتربية والثقافة والعلوم د. عبدالعزيز التويجري إلى الأعمال الإرهابية، بالإضافة إلى ما طرحه وزير الثقافة اللبناني السابق غسان سلامة عن صراع الحضارات.

مصر: ندوة الإعلام حرية التعبير

أقيم في «معهد الأهرام الاقليمي للصحافة» بالتعاون مع المنظمة العربية للتعاون الدولي ندوة عنوانها «الإعلام المرئي وحرية التعبير» شارك فيها عدد من المفكرين والمثقفين والأدباء، والاعلاميين.

وناقشت الندوة حرية التعبير والرأي ودور الإعلام بكل توجهاته في إثراء

عاشور.

كما تحدث درويش عن الشعر العربي الذي أصيب في الآونة الأخيرة بالتكرار، والتشابه، وأن هذه الظاهرة موجودة وقائمة بالفعل، وأنها تعبر عن أزمة شعراء، وليس أزمة شعر، وأوضح أن هناك أزمة ثقة بين الشعر العربي الحديث، والمتلقي، الذي لا يجد نفسه في هذا الشعر.

واحتفى بدرويش عدد من الأدباء والمثقفين في تونس، كي يؤكد مدير مهرجان قرطاج الدولي رؤوف عمر على قيمة درويش الشعرية على المستوى العربي والعالمي، كما أقيم مؤتمر صحفي تحدث فيه درويش عن العديد من القضايا العربية المهمة.

اليمن: معرض صنعاء الدولي للكتاب

تضمن معرض صنعاء الدولي للكتاب في دورته الحالية العديد من الفعاليات والأنشطة، ومن أبرز الوجوه التي شاركت في إحياء ندوات وأمسيات المعرض الروائية ليلى العثمان، التي قامت بالتوقيع على كتابها «أيام في اليمن»، بالإضافة إلى استضافة الشاعر الفلسطيني محمود درويش، والنقاد كمال أبودييب، والروائي الطيب صالح، والكاتب عبدالله الجفري، والاحتفاء بكتاب «قصص من السعودية» الذي أصدرته وزارة الثقافة والسياحة التونسية، كما تم الاحتفاء ببعض كبار المناضلين والمثقفين والأدباء والفنانين، من خلال برنامج «الوجه الآخر».

وتضمن المعرض حفلات توقيع لعدد كبير من الكتب في اليمن، والدول العربية الأخرى.

الحراك السياسي على كل مستوياته، كي يشير الشاعر جمال الشاعر رئيس قناة النيل الثقافية إلى اتساع حرية التعبير، خصوصاً في المجال السياسي، واتاحة الفرصة على المحطات الفضائية الرسمية للجهات السياسية المعارضة في التعبير عن رأيها بحرية، وكشف الشاعر عن ضرورة وجود تصور تدريجي انتقالي من خلال اتخاذ مجموعة من الضوابط، والإجراءات، والتي يتم عن طريقها تعديل القوانين السائدة.

كما تحدث رئيس قناة «المحور» الفضائية الدكتور حسن راتب عن صناعة الإعلام التي تكلف مبالغ طائل، ومن ثم صعوبة فصل الإدارة عن الملكية، والدليل على ذلك أن الإعلام العربي مملوك لمنظمات، كما أكد على أن الاستثمار في الإعلام لا يحقق جدوى اقتصادية مرتقعة، وأوضح خبير العلاقات السياسية والدولية في «الأهرام» الدكتور سعيد اللاوندي أن الإعلام الحكومي والإعلام الخاص مكملان لبعضهما.

ومن جانبها أشارت رئيسة قناة «النيل للأخبار» هالة حشيش إن قناة «النيل للأخبار» رغم أنها حكومية إلا أنها استطاعت الدخول في منافسة مع القنوات الأخرى.

تونس: مهرجان «قرطاج» الدولي

ازدحمت أجندة مهرجان قرطاج الدولي لهذا العام الذي يقام سنوياً في تونس بجزمة من الأنشطة الثقافية والفنية المتنوعة وكان من أبرزها إحياء الشاعر الفلسطيني الكبير محمود درويش لأمسية شعرية، وألقى درويش في هذه الأمسية قصائد شعرية، في حضور وزير الثقافة التونسي محمد عزيز بن

صدر

قصص

لسميرة وأخواتها

فاطمة يوسف العلي

2005

حديثاً